3 1761 09546311 3

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/lesmatresdelopre0000schn

9753 I
94

LES MAITRES DE L'OPÉRETTE FRANÇAISE

OFFENBACH

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Schumann, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance et les documents les plus récents (en collaboration avec Marcel Mareschal). Fasquelle, éditeur, 1905.

Massenet, l'homme, le musicien. Illustrations et documents inédits. E. Carteret, éditeur, 1908.

Un précurseur de la musique italienne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. **Claudio Monteverdi** (1567-1643), l'homme et son temps, le musicien. Ouvrage orné de huit gravures hors texte. Perrin et C^ie^, éditeurs, 1921. Couronné par l'Académie française (prix Charles Blanc) et par l'Académie des Beaux-Arts (prix Kastner-Boursault).

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Les maîtres de l'Opérette française. **Hervé et Charles Lecocq.**

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

JACQUES OFFENBACH
(1819-1880)

LOUIS SCHNEIDER

LES MAITRES DE L'OPÉRETTE FRANÇAISE

OFFENBACH

Ouvrage orné de sept gravures hors texte

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1923

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
JAN 9 1970

ML
410
04153
1923

Copyright by Perrin et Cie, 1923.

OFFENBACH

CHAPITRE PREMIER

L'OPÉRETTE

CE QU'A ÉTÉ, CE QUE DOIT ÊTRE L'OPÉRETTE

Le rire musical. — Les classiques. — Les modernes. — Emmanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Massenet. — La musique de l'opérette doit être gaie, le livret doit être simple et bouffon. — La fantaisie et le sentiment. — Un bon livret est indispensable. — La parodie dans la musique. — Les effets comiques viennent rarement de l'instrumentation. — L'invention mélodique. — L'opérette s'est transformée en pièce à spectacle au moment où le musicien a senti diminuer son inspiration. — Elle est devenue sérieuse après la guerre et s'est rapprochée de l'opéra-comique. — Les interprètes d'autrefois étaient des comédiens et aussi des chanteurs. — Aujourd'hui... — L'opérette moderne retourne au genre opéra-comique. — L'orchestration. — Le chef d'orchestre. — Les causes de la décadence.

Au premier acte de *Mam'zelle Nitouche*, le Major, parlant à Célestin, qu'il ne connaît pas, de Floridor, organiste qui compose en même temps des opérettes sous le nom de Célestin, dit : « Il fait des opérettes, des bouffonneries, des bêtises... ». Le Major traduit

ainsi l'opinion généralement reçue sur la musique légère. Les pontifes de l'ennui — il y en a partout — peuvent mépriser tant qu'il leur plaira les auteurs qui amusent ou les gens qui s'amusent ; ils n'enlèveront jamais à la musique le droit d'être gaie et le don de mettre en joie.

Ce droit au rire musical les esprits les plus graves l'ont exercé. Le très comique trio des Frileux, qui figure, suivi du grave trio des Parques, au quatrième acte de l'*Isis*, de Lully, pourrait être signé Offenbach. Le chœur des Grenouilles, que Rameau a intercalé dans *Platée*, est un effet d'opérette ; le grand Bach s'est déridé lorsqu'il a écrit la cantate profane qui s'appelle la *Cantate du Café* ou le spirituel et moqueur *Défi de Phébus et de Pan ;* à Haydn nous devons une symphonie burlesque ; à Mozart de piquants essais de musique légère, tels que l'*Oie du Caire*, le *Directeur de Spectacles*, et même dût-on lancer l'anathème contre moi, certaines pages de la *Flûte enchantée*, comme le quintette à bouche close qui termine le premier acte, comme la scène bouffonne de la clochette magique qui fait danser Monostatos, comme le duo bouffe de Papageno et de Papagena. Et de Beethoven lui-même il faut citer le *Rondo a cappriccio* (op. 129), ce délicieux rondo pour piano, où le maître, délaissant les hauts sommets habituels à son génie, dépeint — ce sont les termes mêmes du sous-titre du manuscrit, la « Rage pour un sou perdu », la colère manifestée par une personne qui aurait laissé tomber un *groschen* (c'était autrefois en Allemagne la vieille monnaie, comme nous dirions chez

nous un sou) ; et le *groschen* roule, se dérobe, irrite celui qui s'est mis à la recherche de cette minuscule piécette dont la poursuite donne tant de mal ; les épisodes, les développements de cette fuite du sou sont un vrai régal de musique gaie ; c'est de l'opérette classique.

Elle serait longue la liste des opéras-comiques français que nous pourrions regarder comme les pères ou les grands-pères de l'opérette. Les couplets du cocher la Bride dans le *Maréchal-Ferrant*, de Danican Philidor, avec les bruits qui caractérisent le métier de cocher, depuis le roulement du carrosse jusqu'aux claquements du fouet ; l'air du baryton des *Voitures versées*, de Boïeldieu, qui raille le style des œuvres lyriques du temps ; la parodie des pages boursouflées qui caractérisaient alors l'opéra, parodie que Paër a tracée dans le grand air du *Maître de Chapelle* et dans le duo *Perché, perché, crudel Dio*, sont illuminés, enivrés de la belle humeur, de la bouffonnerie qui animera plus tard l'opérette.

De grands compositeurs modernes, eux aussi, ont sacrifié sur l'autel du rire et de la fantaisie. Emmanuel Chabrier était remarquablement doué pour la musique comique ; et il ne s'orienta au milieu de sa carrière vers la musique lyrique que pour obéir aux conseils et aux suggestions de son librettiste et ami Catulle Mendès. Ses opérettes s'appellent *Vaucochard et Fils Ier* (écrite en 1863), *Fish-Ton-Khan* (1865) ; les paroles de ces deux actes sont du poète Verlaine et de Viotti ; et ce sera plus tard en 1877, l'*Étoile*, livret de Leterrier et Vanloo, jouée aux Bouffes, qui

est un chef-d'œuvre de musique gaie. Chabrier est aussi l'auteur d'*Une Éducation manquée*, autre opérette en un acte, livret non moins insignifiant, des deux auteurs précédents, qui fut donnée en 1879 au Cercle de la Presse et jouée par Jane Hading.

Camille Saint-Saëns qui, dans un discours tenu à l'inauguration du Conservatoire américain de Fontainebleau, le 26 juin 1921, avait dit : « L'opérette est une fille de l'opéra-comique, une fille qui a mal tourné ; mais les filles qui tournent mal ne sont pas toujours sans agrément » ; Saint-Saëns lui-même, avec son esprit très enclin à la farce, avait jadis composé une opérette qui s'appelait *Gabrielle de Vergy ;* Romain Bussine (le fondateur de la Société Nationale de musique), de qui je tiens le renseignement, m'avait même parlé d'un brindisi de cette opérette parodiant la musique italienne, dans lequel Saint-Saëns, chantant et s'accompagnant au piano, exécutait des roulades et s'étalait en des points d'orgue à rendre jalouses les *prime donne* les plus réputées. En 1881, le musicien avait aussi été convié par le Cercle Volney à collaborer à une opérette dont sept ou huit compositeurs avaient chacun écrit un morceau ; l'œuvre en général fut jugée disparate et manquant de diable au corps ; le seul morceau à succès, la seule page qui réveilla la torpeur des auditeurs, fut le final dont Saint-Saëns était l'auteur. Et le *Carnaval des Animaux*, du même maître, n'est-il pas une délicieuse opérette sans paroles, avec une page lyrique, le *Cygne*, qui fait contraste ?

Massenet, à ses débuts, n'avait pas dédaigné en

1874 (il avait écrit les *Erinnyes* en 1872, *Marie-Magdeleine* en 1873) de passer du sévère au plaisant : le cercle des Mirlitons joua de lui, le 17 avril, un acte, *l'Adorable Bel-Boul*, livret de Louis Gallet ; la musique en était fort plaisante ; les interprètes s'appelaient Boussenot et Dreyfus, membres du cercle, mesdemoiselles Darteaux, Wertheimber et Granier ; cette dernière, qui avait débuté à la Renaissance, n'avait joué qu'un personnage sans importance dans le *Mariage aux Lanternes*, où Massenet l'avait remarquée ; et regrettant qu'elle ne fût pas mieux mise en valeur, le jeune maître avait écrit un rôle pour elle ; on sait la suite de la carrière de l'artiste. *Bérangère et Anatole*, tel est le titre d'une autre opérette de Massenet (le livret était de Paul Poirson), qui fut jouée à la Renaissance le 15 octobre 1876, après avoir vu les feux de la rampe aux Mirlitons la même année ; Jeanne Granier en créa le principal rôle.

Enfin, si Gabriel Fauré n'a pas publié d'opérette, il est loin de mépriser la musique gaie. Des refrains d'Offenbach, exécutés par lui au piano, furent toujours le régal de ses intimes. Mieux encore, j'ai entendu de lui un quadrille sur la Tétralogie, où les motifs de Wagner avaient été dénaturés le plus spirituellement du monde ; je me rappelle notamment le *lied* du Printemps, de la *Walkyrie*, dont le neuf-huit avait été transformé en un savoureux deux-quatre pour faire un « en avant-deux » de l'effet le plus drôle ; et les « Hoïotoho » servaient à une désopilante « pastourelle ». Gabriel Fauré n'avait pas fait ici autre chose que de l'opérette.

*
* *

Car l'opérette c'est, musicalement, de la fantaisie, de l'esprit, de la parodie qui n'exclut nullement le charme ni le sentiment ; c'est de la musique sautillante, frétillante, ce sont des refrains ; ce sont des flonflons, mais ce doit toujours être de la musique de réelle valeur. Elle n'est pas, comme certains l'ont voulu dire, une jeune personne négligée, débraillée ; sinon, elle mériterait d'être classée à un rang inférieur. Elle a une valeur et une existence propres que nous allons essayer de définir.

Il semble hélas ! que de toutes ses qualités, de tous ses caractères, nous devrions parler à l'imparfait ; car elle est défunte, l'opérette vraiment gaie, l'opérette dont la drôlerie exaspérée cascadait, blaguait implacablement tout et tous, narguait les dieux, faisait des pieds de nez aux héros, tournait en ridicule les rois, caricaturait les ministres et n'épargnait ni les déesses, ni les reines, ni les grandes-duchesses. Ah ! qu'elle était délicieuse quand elle lançait son « Evohé ! », quand elle nous chantait les aventures d'un Petit Faust, d'une Belle Hélène, d'un Duc-d'en-face, d'une Périchole ! Qu'elle était jolie, cette fille d'Offenbach et d'Hervé, quand elle laissait tout voir et deviner le reste ! Combien elle était originale, folle, quand elle montrait des brigands qui ne faisaient pas peur et des gendarmes qui étaient toujours en retard !

Ce qu'elle présentait de curieux, d'insaisissable,

c'est que c'était un rien, et en même temps un mélange très compliqué : c'était quelque chose de léger, de très léger, qui provoquait le rire pendant de longues minutes, mais qui pouvait aussi faire venir les larmes pendant de courts instants, car elle savait qu'il ne faut pas pleurer longtemps. En vérité, c'était une irrégulière qui plaisait par son incessante bonne humeur, mais qui se laissait aller aussi à des moments de mélancolie, pendant lesquels elle était aussi sincère que quand elle riait.

Cette enfant terrible s'habillait d'un livret court-vêtu et il lui fallait de la musique avec des dessous aussi ouvragés, aussi fanfreluchés que ceux d'une grande dame. Son allure irrévérencieuse lui permettait de se déguiser en déesse de l'Olympe et de jeter au loin la tunique grecque pour danser le cancan. Il lui plaisait de boire un peu plus qu'il ne fallait ; elle était la Périchole qui s'apercevait qu'elle était un peu grise, mais « fallait pas qu'on l'dise » ; ou bien alors chez l'Amiral suisse, elle buvait, elle buvait tandis que « tout tourne et tout danse ». Ah ! la curieuse et déconcertante personne que l'opérette ! La fantaisie était sa méthode, l'imprévu lui servait de guide ; elle mettait son chapeau sur l'oreille et elle s'en allait à l'aventure, le nez au vent, le gosier plein de chansons.

Mais ne nous y trompons pas : elle n'aimait pas les histoires enchevêtrées, l'opérette ; elle ne s'y retrouvait pas, et elle ne pouvait pas les suivre. Quand elle apercevait des gens qui se cachaient dans des placards ou des personnalités qui se substituaient

les unes aux autres, elle perdait le fil de son inspiration. Songez que trois coups de cymbales lui suffisaient alors pour réveiller un confident qui somnolait ou pour dessiner un gâteux ; songez qu'avec trois mesures chantantes, puis deux mesures de polka, elle campait un personnage qui se moquait de la situation la plus grave ! Quoi d'étonnant à ce que, maniant un langage si clair, si compréhensible, elle répugnât aux situations compliquées ! Ce qu'il lui fallait, c'étaient des caractères ou des sentiments à peindre ; et les auteurs qui depuis longtemps l'ont détournée de sa destination primitive lui ont fait parler un langage moins à sa portée, un charabia musical dans lequel elle s'est empêtrée. Ou bien, si on a craint ses folies, ses calembredaines, sa finesse, le vertige de ses coqs-à-l'âne, elle s'est engoncée dans le costume de l'opéra-comique, une espèce de défroque du grand opéra, avec des entre-deux de dialogues et d'airs gais qui lui donnent l'allure d'une petite dame de province récemment débarquée à Paris.

*
* *

Car l'opérette n'est pas seulement un genre français, c'est un produit de Paris, fait de « blague » et de gouaillerie, qui montre les dents et qui se gausse sans rime ni raison. Il faut que le rire lui fuse par tous les pores, par le sujet comme par la façon dont elle est traitée musicalement. C'est une parente de l'opéra-bouffe italien, par la cascade qu'elle apporte

dans le domaine des sons ; mais elle est française par son air dégagé, par une envie de parodier qui lui prend au moment le plus inattendu. Elle accorde une influence prépondérante au dialogue parlé, alors que dans l'opéra-bouffe italien le récit n'est jamais destiné à faire éclore le rire comme les spirituelles inepties, devenues proverbes, dont sont émaillés nos livrets. Voulez-vous des exemples? En voici qui sont cueillis au hasard, à droite ou à gauche : « Il y a des gens qui se disent Espagnols et qui ne sont pas du tout Espagnols », des *Brigands;* « Il grandira, car il est Espagnol », de la *Périchole;* le mot de Fritz, de la *Grande-Duchesse :* « Tout ça c'est des histoires de femmes » ; le militaire du *Petit Faust* qui, après avoir embrassé toute sa famille, « embrasse sa carrière », et le « Pas de femmes! », du *Petit Duc;* autant de locutions — j'en passe et des meilleures — émigrées de l'opérette dans la conversation courante. Quand on entend une opérette que nous appellerons classique, on est tout surpris de retrouver ces phrases typiques; on les salue au passage comme de vieilles connaissances, avec le même plaisir qu'on retrouve un vers de Corneille ou de Racine, une expression de Molière, devenus formules.

L'opérette vit aussi de la caricature et de l'anachronisme qui sont des déformations au même titre que la parodie. Mais autant la caricature peut être plaisante, autant la charge peut déployer de verve, autant l'anachronisme est lassant par l'abus qu'on en a fait, par sa gaîté facile et superficielle, en un mot,

parce qu'il n'est qu'un procédé. Aussi, l'opérette, qui, dès son jeune âge, était une petite personne intelligente et délurée, a vite compris qu'il lui fallait élargir son champ d'action : l'incohérence pure ou la fruste simplicité du vieux vaudeville à couplets ne pouvaient la mener bien loin. Dès qu'elle grandit un peu, elle crut bon de s'orner d'une intrigue sentimentale qui devint une source d'abondante inspiration pour le compositeur, sans nuire à la conception grotesque de quelques personnages. Considérez certains rôles des pièces de Meilhac et Halévy, mises en musique par Offenbach : la Périchole, Fiorella, Geneviève de Brabant, ou Boulotte et Barbe-Bleue, sont des personnages presque sérieux d'opéra, autour desquels évoluent des figures grimaçantes et des charges. Et ainsi l'opérette fut à la fois une pièce burlesque, mais mélodique aussi, où la parodie et la fantaisie débridées avaient leur part sans bannir, bien au contraire, les scènes de sentiment. De là ces partitions composées non pas seulement de refrains, de rythmes sautillants et aisés, mais ces œuvres de réels compositeurs avec des ouvertures qui comprenaient de vrais exposés de motifs, avec des préludes qui mettaient les spectateurs dans l'ambiance, qui créaient de l'unité. Ces œuvres-là étaient de la musique digne de ce nom ; les ensembles, les chœurs n'étaient pas traités avec moins d'entrain ou de grâce suivant la situation ; mais ils montraient que dans l'art de disposer les voix ou l'orchestre, et, disons le nom vrai, dans la science polyphonique ou instrumentale, le musicien d'opérette ne le cédait en

rien à ses collègues, auteurs d'opéras ou d'opéras-comiques.

Ce genre de musique répudie le « tout fait », ces partitions trompe-l'œil, ou plutôt trompe-l'oreille, réunion hasardeuse de chansons, de valses et autres danses plus modernes qui ont l'air de laissés-pour-compte, mais qui n'ont ni saveur, ni originalité, et peuvent s'adapter à n'importe quelle œuvre. Essayez, par contre, de transporter l'air mélancolique de Géromé, de l'*OEil crevé :* « Ah ! fuyez de mon cœur », avec sa tyrolienne folle, dans une autre opérette ; essayez de transférer la barcarolle bouffe de l'*Ile de Tulipatan :* « Dans Venezia la Belle », à une autre opérette d'Offenbach ; vous verrez que ces pages sont rebelles à la transplantation : elles sont tellement à leur place qu'ailleurs elles seraient comme déracinées. Mais aujourd'hui, le titre fallacieux d'opérette couvre toutes sortes de marchandises frelatées dont le public simpliste et bon enfant ne peut soupeser la valeur, ni juger la qualité. Les coupables sont certains librettistes qui flattent les goûts les plus vils de la foule, et les compositeurs qui, tout au plus capables de produire de médiocres chansons de café-concert, sont tentés par le succès d'argent du théâtre et se croient de taille à écrire une opérette. De complicité avec certains exploitants, ils cherchent à attacher à la création de leur soi-disant partition un ou deux artistes en renom, et leur pièce donne l'illusion d'une opérette, alors qu'elle n'en est que la caricature, la mauvaise contrefaçon.

Les uns et les autres ont tué le vrai genre de

l'opérette avec la miraculeuse famille de ses enfants qui s'appelaient le rire, le sourire, la farce, la gaîté, le bon goût et l'esprit. Oh! je vais m'attirer, je le sais, une grêle de pierres lancées par les industriels dont les mains détiennent actuellement les usines de cette contrefaçon. Tant pis! la ravissante petite défunte, si rieuse, si pimpante, que je pleure, c'est dans leur intérêt mieux entendu que je la pleure. Il faut qu'elle renaisse de ses cendres.

*
* *

La question du livret est une des plus importantes dans la réussite d'une opérette. Combien nous avons vu souvent tomber des pièces musicales légères par la faute, par la seule faute du livret! Il en est de même de certains vieux opéras-comiques du XVIII[e] siècle. Pendant nos loisirs des vacances, il nous arrive de secouer la poussière de notre bibliothèque, et nous jouons au piano un de ces airs vétustes dont la grâce nous attendrit et la verve nous remplit de joie : « Mais c'est charmant, cette musique-là! », disons-nous; « si on la jouait demain, elle obtiendrait un succès considérable! » Et, par un scrupule de conscience, nous relisons le livret. Au bout de quelques pages, nous comprenons que la reprise de l'œuvre est impossible parce que le livret est fané, éventé; il est mort avant d'être né.

Le sort des pièces musicales gaies est intimement lié à ce redoutable aléa du livret. Il en est tout autrement d'un opéra ou d'un drame lyrique; jamais

mauvais livret n'a pu leur causer préjudice. S'il en était autrement, *Robert-le-Diable*, le *Trouvère*, l'*Africaine* autrefois, l'*Anneau du Niebelung* plus près de nous, n'auraient jamais trouvé grâce devant les spectateurs. Mais la musique les a sauvés. Or, on est injuste envers le librettiste d'opérette dont la part est, il faut en convenir, décisive dans la réussite de l'œuvre ; et, pourtant ce collaborateur si précieux, c'est à peine si on le considère comme un contremaître de littérature dramatique, sachant bien son métier et devant exécuter tout naturellement une bonne besogne. Tout au plus, parle-t-on de Meilhac et d'Halévy ; mais demandez au vulgaire ce que c'est que Hector Crémieux, Nuitter et Tréfeu, Chivot et Duru, Leterrier et Vanloo, Jules Moinaux, que sais-je encore ? On les ignore.

Et ceci ne justifie nullement la réplique un peu vive d'Offenbach à son collaborateur Hector Crémieux qui, un jour, vantait, avec trop de jactance peut-être, les paroles d'*Orphée aux Enfers ;* tout à coup, dans la rue, on entend un orgue de Barbarie en train de moudre le quadrille célèbre qui avait été fait sur le fameux final d'*Orphée :*

— Écoute ça, réplique Offenbach, elles sont jolies, tes paroles !

Évidemment, les paroles ne sont pas tout ; mais il est hors de doute qu'un mauvais livret est toujours un obstacle à la réussite d'une partition d'opérette. Les compositeurs de musique gaie, ceux qui ont fleuri à l'âge d'or du genre, qui ont eu entre les mains des livrets insuffisants, terre-à-terre, ont vu

leurs œuvres condamnées à l'oubli par la postérité. Hervé, Offenbach, Lecocq, en ont fait parfois la pénible expérience.

On se leurre du reste très facilement sur l'intérêt que présente ou ne présente pas une pièce destinée à être mise en musique ; l'estimation ne s'en peut faire qu'aux feux de la rampe et encore ! Nous le verrons maintes fois au cours de cet ouvrage. L'Atmosphère qui a précédé l'apparition de la *Vie Parisienne* avait été déplorable ; seul Offenbach eut foi en l'œuvre ; et les artistes du Palais-Royal qui avaient compté sur trois représentations furent bien étonnés à la centième d'abord, puis à la deux centième. Par contre, combien d'opérettes réformées à Paris pour faiblesse constitutionnelle du livret, ont reçu à l'étranger le meilleur accueil et réciproquement ! Car il faut tenir compte aussi des mœurs, des goûts d'un pays. Les opérettes modernes qui nous sont venues d'Autriche ou d'Angleterre, précédées d'une réputation que mille représentations avaient consacrée, ont été jugées totalement niaises chez nous.

C'est là que la boutade d'Offenbach, citée plus haut, retrouve toute sa valeur, toute sa force. Car la supériorité du langage musical reprend son influence ; en effet, un compositeur « comique », quelle que soit sa nationalité, nous déridera par son invention, par son originalité, tout comme un rythme de marche ou de valse nous entraînera, de quelque pays qu'il vienne.

*
* *

Voilà pourquoi il est intéressant de rechercher quels sont les moyens dont dispose le musicien, pourquoi certains parfaits compositeurs n'ont jamais pu réussir à enchaîner dix mesures susceptibles de nous faire sourire. Et, c'est à ce propos qu'il faut nous demander comment s'obtient ou en quoi consiste le « comique musical » — la question est, entre toutes, des plus difficiles à résoudre.

Il faut dire qu'à la base de toutes les opérettes de la grande époque, on trouve la parodie. L'opéra, qu'il fût de Meyerbeer ou d'autres, avec ses chœurs figés, avec ses répétitions de formules, avec ses redondances, avec l'enflure de son inspiration, attirait déjà la raillerie du public, et, à plus forte raison, celle d'un Offenbach ou d'un Hervé. Le cortège des vocalises, des cocottes, des ritournelles, qui, dans les opéras les plus graves, meublaient les situations les plus pathétiques, était pour le public une source de plaisanteries dues à leur invraisemblance. De là, à faire une opposition brutale entre un conflit dramatique et une fantaisie tintamarresque, il n'y avait qu'un pas : le « trio patriotique » du troisième acte de la *Belle Hélène* passe ainsi de la grandiloquence de Rossini dans *Guillaume Tell* à la folie débridée ; et la prière du même acte s'enchaîne sans transition avec une tyrolienne épileptique pour aboutir au « Je suis gai, soyez gai, il le faut, je le veux », de trépidante mémoire.

Dans le récitatif, les « charges » d'un Offenbach ou d'un Hervé ne sont que passagères ; à peine une phrase ou deux, et le mouvement de l'action musicale reprend. Voici, par exemple, la scène du premier acte où Pâris est victorieux — je choisis la *Belle Hélène* à dessein parce qu'elle est vraiment la grammaire de l'opérette. Ménélas dit à sa femme : « Couronnez-le, Madame » ; et Hélène réplique : « Ah ! de toute mon âme » ; la phrase est toute simple, chantée à découvert, avec des répliques en triolets qui passent du quatuor aux cors, puis en *tutti ;* et voilà tous les personnages et les chœurs déchaînés sur les mots : « Gloire à Pâris victorieux ». Rien n'est plus ingénieusement fou ; rien n'est plus sobre aussi.

Il est à remarquer qu'un Offenbach ou un Hervé tirent rarement des effets comiques de l'instrumentation. Ce moyen est cependant employé par nos plus habiles auteurs modernes ; disons vite qu'ils n'en obtiennent pas des résultats très probants. Le *glissando* de trombone, le soupir de basson, les cuivres bouchés, tous ces bruits étranges qui sont en honneur dans les jazz-bands, font feux d'artifice mouillés dans une opérette ; ils sont monotones et trop à la portée de chacun. Cela n'empêche pas les maîtres de l'opérette de se servir du charivari. Voici deux exemples : dans le *Carnaval des Revues* où Offenbach prend à parti Wagner et la musique de l'avenir, ou dans cet ensemble désopilant de la *Belle Hélène,* au cours duquel Pâris imite le violon, Agamemnon le violoncelle, Oreste et

Bacchis la trompette, Ajax la grosse caisse, Chalcas les cymbales ; dans ces deux cas la musique se livre à une vraie orgie de sonorités. Ce procédé de charivari est peut-être primitif ; mais il est ici bien amusant parce qu'il est neuf et parce qu'il est à sa place. Offenbach y revient dans la *Romance de la Rose*, puis dans le *Corsaire noir*, mais avec tant d'esprit et d'à-propos, qu'il se renouvelle lui-même.

Pourquoi la musique de ceux qui sont venus plus tard n'est-elle pas aussi gaie ? C'est que tous ont fait effort pour être drôles d'après un système préconçu ; ils n'ont pas eu cette verve primesautière, ce jaillissement spontané, impétueux, de motifs joyeux, entraînants, admirablement rythmés, qui semblent avoir tari les sources et les ressources du rire.

Une telle faculté est éminemment rare : il semble qu'Offenbach ait épuisé dans sa musique tous les moyens qui peuvent provoquer la gaîté et que d'autres n'ont fait que reproduire étroitement, parmi l'ensemble de leur production, des idées semées prodigalement par lui dans une seule de ses opérettes.

Hervé, lui aussi, a eu le sens parodique. Il l'a abondamment prouvé dans le *Petit Faust ;* il apporte plus de soin méticuleux dans la façon dont il transforme et dénature les thèmes ; on sent qu'il a des bases plus solides que son contemporain ; il a étudié les secrets de la composition. Il n'a pas les nerfs sensibles d'un Offenbach par quoi s'expliquent ces bonds si prestes, ces volte-face, cette allure imprévue du discours musical. Mais il possède au plus haut

point l'esprit satirique, frondeur, dont ses livrets comme sa musique portent la marque irréfutable ; il sait l'art de composer un final endiablé, de graduer les effets qui amènent le spectateur du sourire au rire. Jamais sa phrase musicale ne sent l'effort, le délayage ; il ne cherche aucun moyen de comique dans l'instrumentation, et pourtant son orchestre est plein de fantaisie ; il semble se divertir lui-même. Ici nulle recherche technique, car la rareté d'une harmonie est un auxiliaire vraiment négligeable dans l'opérette ; elle peut étonner, enchanter ou faire enrager quelques professionnels, et c'est tout ; elle ne remplace pas l'invention, la trouvaille mélodique ou rythmique.

L'invention, c'est la seule chose qui compte dans le genre de l'opérette ; encore faut-il qu'elle soit simple, que par sa simplicité même elle s'impose à l'oreille du public, qu'elle devienne le refrain obsesseur chantonné par chacun à la sortie du spectacle. L'opérette dont on ne fredonne rien pendant l'entr'acte ou à la fin de la représentation, est un enfant mort-né. C'est parce que l'invention a fait défaut à nos opérettes françaises, que notre public s'est précipité sur l'opérette viennoise, faite d'une ou deux valses banalement langoureuses, revenant à satiété comme les ancestrales « scies » de café-concert. C'est parce que l'invention a fait défaut que ce même public s'est tourné vers l'opérette grivoise, où il trouvait la satisfaction de l'animalité qui réapparaît en lui au lieu des satisfactions d'esprit qu'il attendait.

Allons plus loin et remontons plus haut dans cette question si importante de l'invention. Offenbach lui-même au beau milieu de sa carrière se vit reprocher par des ennemis acharnés de ne pas se renouveler, — il fallait bien que la jalousie fît son œuvre ! — de ressasser les mêmes chansons. Et au même moment (c'était après la fin de l'Empire) il crut reconnaître une légère lassitude dans le goût du public ; ajoutons qu'il éprouva aussi dans l'accueil fait à ses opérettes puînées des déceptions qui sont la rançon d'une série de succès. Pour conjurer le sort contraire, pour lutter en même temps contre la féerie qui se faisait de plus en plus somptueuse et semblait vouloir contrebalancer la vogue du genre dans lequel il avait excellé, il eut l'idée d'agrandir le cadre de certaines de ses œuvres anciennes et de travailler lui-même à des opérettes-féeries. C'est ainsi qu'il présida en 1874 à cette éblouissante reprise d'*Orphée aux Enfers* qui fit courir tout Paris à la Gaîté ; c'est ainsi qu'il écrivit en 1875 ce *Voyage dans la Lune* où les falbalas de la mise en scène avaient usurpé la place de l'originalité et de la verve déchaînée du musicien de jadis.

L'opérette folichonne n'était pas à ce moment-là une vieille dame ; mais elle avait passé par les rudes épreuves de la guerre de 1870, elle n'était plus la bonne fille d'autrefois qui riait à tout bout de champ ; elle cherchait avec Lecocq à se rapprocher de l'opéra-comique ; elle était charmante et malicieuse, mais elle se pinçait pour ne pas rire aux éclats, elle s'assagissait. Et en devenant une personne distinguée,

de bonne tenue, elle prenait des goûts de dépense. Elle était femme, vraiment femme : son unique souci était de paraître moins que son âge, et elle employait tout l'arsenal de la coquetterie pour tromper de quelques années ses admirateurs ; aussi, au fur et à mesure que la vieillesse arrivait, elle avait soin de sa toilette, elle se commandait de plus riches costumes, elle se mettait du fard sur la face, et, disons-le avec chagrin, elle périssait par le faste pour avoir voulu se rajeunir.

Adieu cette verdeur d'autrefois, cette insouciance charmante, ce laisser-aller, cette raillerie, ces fredaines du passé ! C'était presque une nouvelle riche qui aspirait à la considération. C'en était fait de la belle et saine fille qui ne portait pas de bijoux. Elle avait pris des manières nobles, elle était devenue « gentille ».

L'horrible mot quand il s'agit d'opérette ! Il a l'air d'être en coton comme s'il était destiné à amortir une chute. Il est l'indice d'un dénouement où deux petits amoureux bien dociles s'épousent en chantant un duo fadasse en valse qui n'émeut ni ne réjouit personne. Car, la vraie opérette se doit terminer par un chœur qui fait tressauter les spectateurs sur leur fauteuil, par des ensembles dont les refrains frénétiques donnent le vertige...

*
* *

Les interprètes d'aujourd'hui eux-mêmes, à de rares exceptions près, ont abdiqué l'extravagance de

leurs aînés. Mais il faudrait s'entendre d'abord sur les qualités de ces aînés. C'étaient avant tout des comiques qui n'étaient pas trop des chanteurs ; mais c'étaient aussi des chanteurs qui étaient de vrais comiques, et surtout ils savaient leur métier.

Prenons, par exemple, José Dupuis, le Pâris idéal, le Barbe-Bleue légendaire, le Fritz incomparable. Il n'avait pas une grande voix, mais il maniait délicieusement une voix de tête des plus agréables, il était surtout musicien comme la musique, ayant fait toutes ses classes d'harmonie au Conservatoire de Liège. Et quand il était en verve, — mais surtout quand le musicien avait tourné les talons — il ajoutait des variations en contrepoint aux cascades d'Offenbach. Ses grands bras, ses grands gestes apportaient aussi leur appoint à son sens du comique.

Léonce ne le lui cédait en rien ; cet ancien étudiant en droit, en même temps excellent violoncelliste, était un bouffon de la plus haute fantaisie, mais un bouffon qui respectait la musique, la musique seulement. Saint-Saëns me disait en parlant de lui : « Si je n'eusse pas craint qu'il ajoutât au texte, je lui aurais confié un rôle. » Cette collaboration aux livrets était en effet la terreur des auteurs ; mais Léonce se gardait bien d'ajouter de son crû à une partition.

Grenier, lui, avait été élève de Samson au Conservatoire ; en dépit d'une maladie grave au moment des concours, il obtint, malgré sa voix cassée, un premier prix de comédie ; mais il avait suivi aussi les

cours de tragédie ; et à son séjour dans ces classes, il avait gagné une grande ampleur de diction et de mouvements qui lui fut très utile dans sa carrière de comique et même de chanteur ; et ses poses antiques dans Chalcas de la *Belle Hélène* parurent inimitables.

Hortense Schneider avait, elle encore, fait de sérieuses études musicales à Bordeaux sous la direction d'un professeur qui s'appelait Schaffner. Cet homme, qui lui apprenait le chant, l'accompagnait avec le violon ; elle m'a souvent raconté que Schaffner avait choisi cet instrument pour soutenir la voix parce que, prétendait-il, le piano était trop sautillant. En tous cas, il faisait chanter uniquement des classiques à celle qui devait plus tard être la reine de l'opérette. Saint-Saëns, dont j'invoque à nouveau le témoignage, prisait fort le talent d'Hortense Schneider ; il m'a confié un jour ceci : « J'étais désespéré quand Pauline Viardot m'a fait faux-bond pour venir créer *Samson et Dalila* à Weimar ; j'ai pendant un moment eu l'idée fixe de confier le rôle à Mademoiselle Schneider, douée vraiment de la couleur de voix qu'il fallait à mon héroïne ; je regrette encore aujourd'hui d'avoir manqué de courage. » C'était un bel éloge de la part d'un compositeur aussi difficile.

On voit d'après tout ce qui précède que les principaux créateurs des œuvres d'Offenbach n'étaient pas des artistes ignorant les principes de l'art lyrique. On n'allait pas alors les recruter au café-concert, où on court, à de rares exceptions, le danger de trou-

ver des chanteurs insuffisants au point de vue vocal, ou des interprètes rudimentaires au point de vue des connaissances artistiques.

Mais comment faut-il interpréter une partition d'opérette? demanderez-vous.

On s'imagine que l'opérette est quelque chose d'extraordinaire à chanter. Oui, quand on en confie les rôles à des artistes qui ignorent la musique, comme cela se pratique, hélas ! trop souvent aujourd'hui. Et puis, il y a des chanteurs qui se figurent que la musique d'opérette a besoin de leur collaboration pour imaginer des effets comiques. Non ; le comique existe dans la partition, il a été inventé par le musicien lui-même ; il existe par la double-croche. Une double-croche dans une œuvre d'Hervé, d'Offenbach, ou de Lecocq, est aussi importante que dans un récitatif de Mozart ou dans une page de Wagner. Ce sont les doubles-croches qui donnent l'accent, la couleur à la phrase chantée. Supprimer une double-croche en musique, c'est prononcer sans accent ce qui est écrit avec un accent aigu ou grave, c'est dénaturer le langage musical. Respecter la double-croche, c'est respecter le rythme.

Le rythme c'est la succession des sons de diverses durées, c'est l'organisation de la durée ; et ces diverses unités constituent la mesure, qui est elle-même la division de la durée. C'est sur l'enclume du rythme qu'un Offenbach dans un final ou qu'un Beethoven dans la neuvième Symphonie, par exemple, frappent l'imagination et forgent des phrases qui demeurent dans la mémoire. Il n'y a pas de mu-

sique, grande ou petite, qui puisse vivre sans le rythme ; et voilà pourquoi Beethoven et Offenbach ne sont pas rapprochés ici par simple recherche du paradoxe. Il convient d'ajouter que la musique d'opérette surtout ne peut se passer de l'irrésistible élan du rythme. Que serait, livrée à la fantaisie du chef d'orchestre ou des interprètes, la scène folle du déménagement, au deuxième acte de *Chilpéric ?* Mais le rythme n'est pas tout.

La musique d'opérette est faite de notes portées, d'une accentuation, de points d'orgue, de couleurs, qui correspondent à des paroles employées par le musicien à bon escient pour produire l'effet cherché.

Il faut donc que le chanteur observe religieusement et la phrase musicale et la phrase parlée ; il faut qu'il chante et qu'il dise à la fois. Il ne devra jamais faire de la sonorité, parce que le son absorbe le mot et surtout parce qu'avant tout l'interprète doit se faire comprendre. Et voilà pourquoi il y a une opposition complète entre le chanteur lyrique et le chanteur d'opérette. Le chanteur d'opéra ou d'opéra-comique est préoccupé avant tout de produire une belle note ample, qui émane d'une voix bien timbrée et bien conduite ; mais il articule moins que le chanteur d'opérette ; et surtout son art impeccable ne l'a jamais prédisposé à dérider un auditoire. Or, cette incursion des artistes lyriques dans l'opérette n'a jamais été favorable à la reprise d'œuvres d'Offenbach dont on avait escompté le très gros succès ; d'autant plus que ces excellents chanteurs se croient

toujours obligés d'ajouter à la musique des farces de leur crû, des intonations grasseyantes ou traînantes, des hoquets ou des soupirs qui s'éloignent de la traduction véritable d'une partition mûrie, réfléchie par le compositeur.

Il y a pourtant, même dans la grande musique, des exemples d'effets caricaturaux. Le plus célèbre est cette formidable opérette que constituent en partie les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Tout le rôle du grotesque Beckmesser est de la pure opérette. La scène de la sénérade interrompue, les ahurissements du bonhomme, la scène du concours avec le poème volé à Hans Sachs, autant de pages qui ne seraient pas déplacées dans Offenbach [1]. Et cela suffirait pour affirmer une fois de plus que l'opérette n'est pas un genre inférieur, comme certains l'ont prétendu; Wagner s'est chargé de leur infliger un brillant démenti. Viendrait-il jamais au chanteur chargé du rôle de Beckmesser l'idée de collaborer avec Wagner, d'intensifier certaines intentions caricaturales? Non, il manquerait son but.

L'interprète idéal de l'opérette serait donc celui qui respecterait l'écriture musicale. Mais il faudrait en même temps qu'il sût dire la phrase mélodique ou le récitatif et aussi le texte. Cet oiseau rare ne niche plus guère dans nos théâtres; ou bien c'est un comique à qui le chant est chose étrangère, ou bien c'est le chanteur dont nous venons de parler, le chanteur qui méconnaît les principes de la diction.

1. Le rôle de Mime dans *Siegfried* ne tient-il pas de la même essence comique?

Ces supériorités aujourd'hui si absentes s'étaient pourtant trouvées réunies autrefois chez les mêmes interprètes. Hortense Schneider chantait et disait à ravir ; Judic et Jeanne Granier, qui lui succédèrent, étaient nanties des mêmes doubles qualités ; et la meilleure preuve qu'elles étaient des diseuses hors ligne, c'est qu'elles ont pu, au soleil couchant d'une glorieuse carrière d'opérette, aborder une carrière de comédie qui n'a pas été moins éclatante.

Mais de même que les productions de la musique légère ont peu à peu dégénéré, la plupart de ses interprètes ont perdu les traits essentiels qui faisaient autrefois l'originalité de leurs anciens : la force comique, la bouffonnerie, la verve burlesque et folle.

*
* *

Le caractère dominant des personnages de l'opéra-bouffe est, en effet, la cocasserie ; il semble qu'aucune limite ne puisse être imposée à la charge, à la fantaisie. La pièce comporterait-elle vingt personnages que chacun devrait être un fantoche — c'est la tradition créée par Meilhac et Halévy pour les chefs-d'œuvre d'Offenbach. Tous les rôles sont dotés d'un ridicule, d'une manie agrandie formidablement. Il semble que cette série de caricatures ne suffise pas pour faire rire, et que leurs facéties finiront par devenir monotones. La vérité est que l'opéra-bouffe, dans lequel le livret n'est pas soutenu par la verve

du musicien, est condamné par avance. Les personnages de l'opérette ne vivent pas par de simples bouffonneries d'un effet comique tout extérieur; ils vivent par la forme exacte et profonde de la satire qu'ils représentent, par l'humanité qu'ils recèlent sous leur fantaisie. C'est pour avoir méconnu ces lois que la chute du genre a été totale.

Dans l'opérette d'aujourd'hui, les silhouettes comiques se réduisent à une ou deux : le roi gâteux et son confident; la femme insupportable ou le coquebin qui n'arrive pas à ses fins, etc., etc... Le procédé est adroit parce qu'il permet au musicien, s'il n'est pas essentiellement doué pour les effets comiques, de prendre une honorable revanche dans un duo sentimental ou quelque danse à sensation. Et nous voilà en possession d'un ballet comme s'il s'agissait d'un opéra. Les chœurs, eux aussi, prennent une part de plus en plus prépondérante de même que la figuration. C'est ainsi que l'opérette a évolué du côté de l'opérette à spectacle, comme au moment de sa première décadence. Mais dans cette recherche de la quantité de personnes groupées sur le théâtre, recherche prédominante, ce n'est pas la musique qui a retiré le plus d'avantages.

On a repris des chefs-d'œuvre d'Offenbach avec des mises en scène somptueuses, avec des rajeunissements pratiqués tout au long, hélas! ils n'ont pas gagné grand'chose à cette transfiguration; les opérettes qui en ont bénéficié ce sont les pièces passables ou médiocres; on a ainsi réussi à jeter de la

poudre aux yeux au public. Mais si on assure le succès des vraies opérettes par des décors, des costumes, des agglomérations de figurants, on néglige souvent l'interprétation orchestrale.

Le rôle du chef d'orchestre est, en effet, capital. De sa compréhension plus ou moins exacte de la musique dépend le sort de la partition. Qu'un mouvement soit pris trop vite ou trop lentement, et l'effet voulu par le compositeur est anéanti. Trop de directeurs s'imaginent avoir suffisamment rendu hommage à un compositeur quand ils ont gardé huit jours les masses chorales ou instrumentales engagées à partir de la répétition générale ; ils lésinent sur le nombre des pupitres d'orchestre surtout et ne facilitent guère la tâche du chef.

Dans l'instrumentation légère, svelte, des opérettes d'Hervé ou d'Offenbach, il y a des détails exquis, dessins de cors ou de hautbois, ritournelles de petite flûte, coups de grosse caisse. Il importe que ces éléments soient tous confiés à des musiciens de première force, et que le chef d'orchestre soit lui-même capable de les faire sortir de l'ensemble en temps utile. Il est donc de toute nécessité que ce chef ne soit pas un artiste incomplet.

Ce sont toutes ces considérations, dons exceptionnels du musicien, choix du livret, qualité musicale des interprètes, supériorité des chœurs et de l'orchestre, direction confiée à un parfait musicien — ce sont toutes ces considérations qui donnent réellement à l'opérette la place qu'elle doit occuper parmi les genres musicaux. Et c'est à cause de la dif-

ficulté de réunir simultanément ces éléments supérieurs que cette jolie fille, naguère si gaie, si cabriolante, est devenue anémique, ou, en d'autres termes empruntés à notre grand auteur comique, voilà pourquoi *notre* fille est muette.

CHAPITRE II

OFFENBACH

LES DÉBUTS

La jeunesse d'Offenbach. — Offenbach à Paris. — A l'orchestre de l'Opéra-Comique ; le violoncelliste. — Son mariage. — Offenbach chef d'orchestre à la Comédie-Française. — *Pépito*. — Le théâtre des Bouffes-Parisiens. — Offenbach directeur. — Les *Deux Aveugles*. — Le *Violoneux*. — Les Bouffes du passage Choiseul. — Les opérettes en un acte : *Ba-ta-clan*, *Tromb-al-Cazar*, la *Rose de Saint-Flour*. — Les démêlés d'Offenbach avec l'autorité au sujet de la limitation des personnages de *Croquefer ou le Dernier des Paladins* aboutissent à la suppression du règlement; l'opérette agrandit son cadre. — Le *Mariage aux Lanternes*. — Un concours d'opérettes : le *Docteur Miracle*, de Bizet, et celui de Charles Lecocq. — *Mesdames de la Halle*. — *Orphée aux Enfers*. — *Orphée* et la critique. — *Geneviève de Brabant*. — Offenbach et son ennemi Waguer. — La *Chanson de Fortunio*. — Le *Papillon* à l'Opéra. — *Barkouf* à l'Opéra-Comique — Le *Pont des Soupirs*. — *Monsieur Choufleuri* et le duc de Morny. — Offenbach dans l'intimité. — Les *Bavards*. — *Lischen et Fritzchen*. — Offenbach abandonne la direction des Bouffes.

Offenbach est, comme Hervé, un des génies de la musique bouffe. Chez ces deux musiciens même spontanéité, même fécondité qui tient du prodige,

même facilité qui s'épanche en mélodies innombrables. L'opérette est sortie toute armée de leur cerveau ; ils n'ont pas eu l'intention de la créer, ils l'ont créée inconsciemment. Leur place est identique dans l'histoire musicale : ils ont rejeté les vieux moules, ils en ont montré sans méchanceté la décrépitude ; ils ont ouvert la voie à l'avènement d'une expression plus juste, moins conventionnelle. Ils n'étaient ni l'un ni l'autre des révolutionnaires, ils ne se sont pas doutés un seul instant de l'énorme action que pourraient avoir leur rire ou leur ricanement. Ils ont lardé de leurs flèches non pas la grande musique, mais la musique de transition, cette musique à effet que l'on pourrait appeler le « tape-à-l'oreille », car il y a un « tape-à-l'oreille » tout comme il y a un « tape-à-l'œil » qui offense la vue des personnes de goût. Jamais ils ne se sont moqués des suavités d'un Mozart, des formidables constructions d'un Bach ou d'un Beethoven ; mais ils ont, Offenbach surtout, montré ce que les formules d'un Meyerbeer, par exemple, pouvaient avoir de pompeux, de boursouflé ; et l'auteur des *Huguenots*, qui n'était pas ennemi d'une douce réclame, s'est mis du côté des rieurs parce qu'il avait estimé, — fort justement, — que la parodie était un des signes de la popularité, mais — orgueilleusement, — que les chefs-d'œuvre seuls avaient l'honneur de la parodie. Il n'a pas compris que les bouffons possédaient le rare privilège de pouvoir dire la vérité aux rois sans encourir le danger d'une disgrâce, et que les enfants terribles se permettent des mots qui cinglent, mais

dont la cruauté latente est pardonnée puisqu'elle fait rire.

D'où arrivait ce musicien en qui nous allons trouver résumés l'esprit français et la verve parisienne?

Il venait d'Allemagne, de Cologne, disait-il.

En effet, sur les origines d'Offenbach les certitudes n'existent pas, le mystère plane. C'est l'auréole du succès qui a dissipé les nuages dont s'obscurcissaient les débuts de la vie du personnage; et encore, cette lumière, c'est lui qui en dosait l'éclat.

Il prétendait être né le 21 juin 1821. Or le *Dictionnary of Music and Musicians*, de Grove, le *Dictionnaire de musique*, de Hugo Riemann, et même la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis, si souvent sujette à caution, le vieillissent de deux années, en adoptant la date du 21 juin 1819. Mais voici qui est plus probant : le billet de faire part de la mort du compositeur dit qu'Offenbach est décédé « muni des sacrements de l'Église », le 5 octobre 1880, à l'âge de 61 ans; et les registres de l'état-civil, comme les registres paroissiaux, qui ne tiennent aucun compte de nos coquetteries, indiquent le même âge. Offenbach était donc né en 1819 [1].

Mais il ne s'appelait pas Offenbach; il avait pris comme nom celui de sa ville natale, comme le faisaient jadis beaucoup d'Israélites; et cette ville natale c'était Offenbach-sur-le-Main. Cela n'empêchait du reste pas ses parents d'habiter Cologne. Or,

1. Dans la biographie que lui a consacrée André Martinet, *Offenbach, sa vie et son œuvre*, sont recueillis les « souvenirs des premières années » notés par Offenbach lui-même en ces termes : « Je suis né à Cologne en 1821 ».

son père s'appelait Jacob Lévy, ont dit les uns, Juda Eberscht, ont dit les autres. Quelle profession exerçait-il? Rabbin, ministre officiant, chantre? On ne le sait pas exactement; ce qui est certain c'est qu'en 1830 il avait publié un *Allgemeines Gebetbuch für die Israelitische Jugend*, autrement dit un « Recueil général de Prières pour la Jeunesse israélite ». Il avait donc une fonction à la synagogue. Albert Wolff a fait précéder le seul volume écrit par Offenbach[1] d'une préface où il parle de la petite maison familiale de la rue de la Cloche à Cologne. Il raconte avec détails que le père jouait du violon. Dans ce milieu simple et modeste, Offenbach grandit aux côtés de ses quatre sœurs et d'un frère. Son père lui enseigna d'abord le violon; mais un beau jour, il avait acheté un violoncelle, et l'enfant manifesta le désir d'abandonner le violon pour ce nouvel instrument. Les parents s'y refusèrent. Offenbach profitait de chacune de leurs sorties pour s'emparer de la basse et pour l'étudier avec acharnement.

Quelques mois après, au cours d'une réunion où l'on faisait de la musique d'ensemble chez des amis, il manquait un violoncelliste pour jouer un quatuor de Haydn; à l'étonnement de l'assistance, Offenbach joua sa partie de violoncelle avec une sécurité qui fit la surprise, puis l'admiration de tous.

Ce fut une épreuve décisive pour l'enfant. Le père, convaincu des aptitudes de son fils, lui choisit un professeur, nommé Alexander, pour le mettre

1. *Offenbach en Amérique; Notes d'un musicien en voyage*, Calman-Lévy, éditeur, 1876.

en état de se produire dans des concerts. Or il arriva que l'élève apparut non seulement comme un virtuose, mais aussi comme compositeur, et la difficulté de la musique qu'il écrivait faisait reculer M. Alexander lui-même. Le professeur déclara bientôt qu'il n'avait plus rien à enseigner au jeune homme. Le père Offenbach décida d'emmener Jacques et son frère[1] à Paris qui était alors comme toujours le centre du mouvement artistique.

Offenbach avait quatorze ans. Précoce, spirituel, vif, et d'une rare sensibilité, il était déjà enclin à envisager l'univers sous le côté plaisant et l'homme sous le côté bouffon ; et il apportait dans son bagage une franche dose de gaîté et de bonne humeur. Étranger, il ne pouvait être admis au Conservatoire, d'autant plus que Chérubini, le directeur autoritaire et morose, ne plaisantait pas sur le chapitre de la discipline. Comment Offenbach arriva-t-il à triompher du directeur et du règlement, on l'ignore. Fut-ce par la supériorité de ses dons, fut-ce par sa gentillesse qui firent fondre comme neiges au soleil la sévérité de Chérubini, fut-ce par une ruse dont il a gardé le secret? le fait est qu'il fut admis dans la classe de Vaslin ; en même temps on lui confia un poste de violoncelliste à l'Opéra-Comique. Ah! il n'engendrait pas la tristesse dans l'orchestre. Il avait pour camarade, pour inséparable, un collègue nommé Hippolyte Seligmann, de deux ans plus âgé

1. Ce frère, qui était né en 1817, s'appelait Jules Offenbach ; il donnait des leçons de violon à Paris ; il fut aussi pendant plusieurs années violon-solo aux Bouffes-Parisiens et mourut en octobre 1880, quelques jours après Jacques.

que lui [1]. Ils avaient imaginé tous deux, à moins que ce ne fût Offenbach qui l'avait proposé à son... complice, de jouer alternativement une note. Et l'on riait, et l'on pouffait, au nez et à la barbe de Valentino qui était alors chef d'orchestre. Le seul jour où Offenbach était grave et même triste, c'était celui du paiement des appointements; car sur ses quatre-vingt-trois francs de traitement mensuel, Offenbach avait souvent des retenues qui en absorbaient la plus grande part, heureux s'il ne se trouvait pas devoir de l'argent au caissier. On comprend qu'il ne dut pas s'éterniser dans cet emploi obscur et mal rétribué. Il rêvait de destinées plus hautes.

Dès 1838, c'est-à-dire un an après sa sortie du Conservatoire, — sans récompense, bien entendu — il trouvait un éditeur, Ad. Catelin, qui publiait de lui trois romances, dont l'une (op. 1), *Pauvre Prisonnier*, était dédiée au chanteur Ponchard; les deux autres étaient le *Sylphe*, dédié par le compositeur à sa sœur Arabella, et une *Ronde tyrolienne*, avec accompagnement de piano et hautbois. L'année suivante, deux mélodies de lui paraissaient au *Ménestrel* : *J'aime la rêverie*, romance sentimentale, et *Jalousie*, morceau dramatique, sur des vers d'Aimé Gourdon.

En 1841, il débutait comme violoncelliste dans les salons et les concerts; il jouait aussi des fantaisies sur le mirliton; mais ce n'était pas en vérité son talent de virtuose sur l'un ou l'autre de ces ins-

1. Hipp. Seligmann (1817-1882), premier prix de violoncelle en 1836.

truments qui lui valut quelques relations mondaines, c'était la causerie vive, agréable, attachante, originale, dont il accompagnait ses soli. Il donna une audition publique, le 25 avril 1841, chez M. de la Corbière. Le programme se composait du menuet et du final d'une sonate de Beethoven; le piano était tenu par un enfant qui fit parler de lui, Antoine Rubinstein. Offenbach joua deux de ses compositions, une *Fantaisie sur des thèmes russes*, et un solo intitulé le *Cor des Alpes* qui dut obtenir du succès puisqu'on le retrouve inscrit souvent dans les soirées qu'il organisait.

Mais Offenbach avait bien deviné que le métier d'instrumentiste ou d'auteur de romances ne pouvait enrichir son homme. Il se sentait attiré par le théâtre. Il raconte ainsi [1] ses débuts dans la biographie que lui a consacrée Martinet : « Anicet Bourgeois donnait au Palais-Royal une pièce intitulée *Pascal et Chambord* et me demanda de composer plusieurs airs nouveaux pour Achard. A mon grand désespoir, je me le rappelle, je fus obligé de couper la moitié du final à cause de Grassot dont la voix sans pareille m'exaspérait. » *Pascal et Chambord* avait un autre collaborateur qu'Anicet Bourgeois [2] :

1. Page 6; ajoutons que *Pascal et Chambord* fut joué le 2 mars 1839.

2. Anicet Bourgeois fut un auteur dramatique d'une prodigieuse fécondité qui égalait presque celle de Scribe et d'Ennery. Ce fut surtout le « charpentier » auquel recouraient des auteurs comme Dumas père, Barrière, Pixérécourt, etc... pour construire leurs pièces. Ses œuvres sont *Latude*, *la Dame de Saint-Tropez*, *le Médecin des Enfants*, *le Bossu*, *les Pilules du Diable*, qui sont au répertoire. Il a écrit aussi de nombreux vaudevilles comme *l'Avare en gants jaunes* avec Labiche et *les Trois Epiciers* avec Lockroy, qui se jouent parfois encore.

c'était Edouard Brisebarre. La pièce avait deux actes et comme interprètes Leménil, Achard, Grassot, mesdames Pernon et Leménil.

La froideur avec laquelle fut accueilli ce petit essai musical montra à Offenbach que le moment n'était pas encore venu de dire adieu au violoncelle. Il écouta les conseils paternels et accepta les offres d'une tournée de concerts en Allemagne et à Londres. Mais là aussi ce n'était pas par sa virtuosité qu'Offenbach conquérait ses auditeurs; c'était par sa faconde qu'il les charmait, commençant ses séances par une causerie familière; et dans ses programmes, il n'essayait pas d'aborder les classiques; il faisait, si l'on peut employer ce terme, de l'esprit avec son violoncelle : ses imitations d'autres instruments étaient le « clou » de ses séances; il y avait notamment une imitation de cornemuse, puis de claquette, qui lui valait de réels succès.

Quand, plus tard, il fut devenu célèbre, il n'abandonna pas son violoncelle. Les programmes des soirées qu'il donnait chez lui le présentent dans un solo de son instrument favori. Et les détracteurs ne lui manquèrent pas. Un jour, un des Escudier, Maurice, l'éditeur et critique, écrivit sur l'album d'une madame Cohen, en la datant de novembre 1865, l'épigramme suivante :

Quand Offenbach au violoncelle
Demande un son par trop léger,
On est toujours prêt à crier :
« Eh! tire donc la ficelle! »

Et Offenbach, piqué au vif quand il feuilleta l'album de madame Cohen, répliqua par cette autre épigramme[1] :

Il n'est plus de ficelles!
Les frères Escudier
Ont usé toutes celles
Qu'on pouvait employer.

De part et d'autre la rime n'était pas très riche, mais le trait était mordant.

Quoi qu'il en soit, ce garçon de vingt ans, svelte jusqu'à la maigreur, avec ses longs cheveux blonds bouclés qui retombaient en arrière, avec ses yeux perçants qui vrillaient pour ainsi dire le spectateur, possédait l'attirance mystérieuse d'un personnage des contes d'Hoffmann, le professeur Kreisler. Et le causeur agréable se transformait en un fin comique, puis en satiriste fiévreux, étincelant; il se dégageait de lui l'impression d'une vision fantastique, sarcastique, quelque chose comme un rêve insaisissable, en perpétuel mouvement, dont la fascination s'exerçait sur tous.

Ces succès à l'étranger ne l'empêchaient pas de produire. Le voici qui fait escale à Paris entre deux tournées : on affiche en lettres énormes un concert à la salle Herz où il jouera ses nouvelles compositions. Et il exécute les fables de La Fontaine qu'il a mises en musique : *La Cigale et la Fourmi*, *Le Renard et le Corbeau*, *Le Loup et L'Agneau*, *Le Rat de Ville et le Rat des Champs*, *La Laitière et le Pot au*

1. Ces deux quatrains ont été publiés par l'*Evénement* en 1866.

Lait. Un critique lui fait malicieusement le reproche d'avoir oublié de joindre à ses fables *La Montagne qui accouche d'une Souris.*

Offenbach ne perd pas confiance en lui-même; il continue à affronter le public à la fois comme instrumentiste et comme compositeur. C'est ainsi qu'en 1843, il fait entendre une série de scènes espagnoles pour violoncelle et double quatuor, quelque chose comme des *Impressions d'Espagne* qui auraient été les ancêtres, cinquante ans avant, des *Impressions d'Italie.* On apprécia dans cette musique le mélange de vérité et de sentimentalisme qui devait faire le succès en 1893 de l'œuvre de Gustave Charpentier; et on savoura la couleur « très ibérienne » du boléro. A ce concert avait pris part le ténor Roger, plus tard étoile de l'Opéra et camarade d'Offenbach au Conservatoire. Roger chanta plusieurs mélodies pittoresques du jeune compositeur qui valurent des bravos à l'auteur comme à l'interprète. Dans la *France musicale,* Labarre conseille à Offenbach « d'appliquer un peu du style de ces romances à ses œuvres pour violoncelle. »

En 1844, le jeune musicien compose une *Fantaisie* pour son instrument favori; cette *Fantaisie* est faite de souvenirs de *Moïse* et de *Guillaume Tell*; il la dédie à Rossini. Quelques jours après, il publie une *Élégie* aux mânes du duc d'Orléans et de la princesse Marie; et ce morceau où il pleure deux morts illustres avec des sons harmoniques, des variations et des traits de virtuosité, lui vaut une lettre de remercîments du roi Louis-Philippe.

Puis, il retourne à Londres où il a la chance de donner un concert chez la reine Victoria et chez le duc de Cambridge. Et il devient ainsi le violoncelliste préféré de l'aristocratie anglaise auprès de laquelle l'élégance de la forme avait plus d'importance que la valeur intrinsèque de la musique.

Mais il n'avait pas encore trouvé de but à son existence. La carrière artistique ne lui avait pas donné les satisfactions auxquelles son ambition lui disait d'aspirer. Il rêva un beau jour de se marier. Une union, invraisemblable en apparence, se présenta à lui. Il avait pénétré à Paris, après ses succès de Londres, dans une famille de réfugiés carlistes espagnols : madame Mitchell, mariée en secondes noces à un citoyen anglais, John Mitchell, avait eu deux enfants de son premier mariage avec M. de Alcain : Herminie et Pepito [1]. Offenbach fut invité à dîner un soir dans ce milieu où se donnaient de fréquentes réunions. Quand mademoiselle Herminie de Alcain aperçut ce jeune homme, à l'aspect fantomatique, étrange, quand elle écouta sa conversation spirituelle, originale, pendant le dîner; quand, après le café, elle le vit au piano où il chantait avec une voix de compositeur, c'est-à-dire sans l'ombre de voix, mais avec une expression profonde, inoubliable ; puis quand il joua du violoncelle avec autant d'âme que de malice, elle fut conquise. Quelques

1. De son second mariage, madame de Alcain, devenue madame Mitchell, eut deux fils : Gaston Mitchell et Robert Mitchell, l'éminent journaliste et homme politique, ainsi qu'une fille qui devint madame Lentz et fut la mère de Georges Mitchell, l'auteur dramatique décédé en 1919.

semaines plus tard, le jeune homme de vingt ans demandait la main de la jeune fille de vingt ans. Le consentement des parents fut moins spontané; mais Jacques et Herminie plaidèrent si éloquemment, si sincèrement leur cause, que le mariage fut décidé. Une seule condition fut imposée : c'est que la cérémonie serait reportée après qu'Offenbach serait revenu d'une tournée de concerts en Angleterre. Jacques n'hésita pas, fit sa valise, donna des séances à Londres où il était déjà connu et revint avec de nombreux présents ou des articles de journaux qui attestaient son succès, mais aussi avec des livres sterling qui prouvèrent à ses futurs beaux-parents, soucieux du bonheur de leur fille, qu'il savait gagner sa vie.

Le mariage eut lieu après qu'Offenbach se fut converti à la religion catholique, et les deux tourtereaux allèrent s'installer dans un modeste logis du passage Saulnier qui devint bientôt un des salons les plus recherchés du Paris artistique par le charme de ses hôtes, par la qualité rare des soirées qui s'y succédaient, avec une simplicité, du reste, toute patriarcale.

Quand arrive dans la vie d'un artiste une femme capable de le comprendre, soucieuse d'écarter loin, bien loin de son mari, tous les ennuis qu'elle est capable de dissiper, la félicité est comme l'allée bien sarclée, bordée de fleurs disposées avec goût, en un jardin à travers lequel deux êtres qui s'aiment peuvent se promener dans la vie. Herminie de Alcain fut pour Jacques cette compagne idéale.

Dans la préface qui est insérée en tête de la relation de voyage d'Offenbach en Amérique[1], Albert Wolff a dit excellemment en s'adressant à madame Offenbach :

« L'œuvre si considérable de votre mari se compose de deux parties bien distinctes : l'une est comme un écho du bruit parisien, du tumulte des boulevards, des soupers d'artistes où la gaîté française s'épanouit quand le champagne a mis les cerveaux en bonne humeur. La seconde partie ne ressemble en rien à la première, et elle vous appartient de droit ; car c'est vous, madame, qui avez conservé à cet artiste parisien par excellence le foyer heureux et entouré, où son cœur a pu s'épanouir à l'aise au milieu du charme, de la joie et de l'émotion de la famille, et où très certainement il a trouvé la note tendre et fine de son répertoire qui, à mon humble avis, est la plus pure de son talent. C'est pour cela que je songe à votre mari quand les fanfares de la gaîté éclatent dans son œuvre, et que je pense à vous, madame, quand soudain, à travers les grelots de la folie, se glissent ces mélodies émues qui plaisent à la fois aux délicats et à la foule. »

Le couple fut totalement heureux ; cinq enfants vinrent faire la joie du foyer : Berthe, Marie, Pepita, Jacqueline, quatre filles qui se marièrent et devinrent mesdames Comte, Tournal, Brindejont et Mousset ; un fils, Auguste Offenbach, qui fit ses études et mourut en décembre 1883 avant d'avoir pu se manifester.

1. Ouvr. cité, pp. II-III.

Il est certes indiscret pour un biographe de pénétrer dans l'intimité du sujet qu'il a résolu de portraiturer. L'artiste seul lui appartient. Il convient de dire cependant quelle fut la tendresse affectueuse d'Offenbach envers sa femme et tous les siens. Il y aurait là pour un observateur superficiel un contraste frappant entre la légèreté de sa musique et la solidité insoupçonnée de son attachement familial. C'est que le genre de son art n'avait aucun lien avec les bases morales de son caractère : élevé dans l'honnêteté la plus scrupuleuse, Offenbach sut conserver ces principes pendant toute sa vie artistique [1]. Sa Muse gaie, exhilarante, n'était point chez lui, comme l'ont prétendu les pédants qui l'ont insulté et poursuivi à chacune des manifestations de son génie, l'expression d'une difformité morale; non l'homme était pur, sans tare. Il a été l'émanation et l'idole d'une époque férue de l'amusement qu'il lui procurait. Et il y a précisément quelque chose de tragique dans l'existence d'Offenbach : c'est cette recherche incessante, nostalgique presque, à s'élever au-dessus du genre dans lequel le maître était devenu illustre, et la réalisation de ce rêve n'arrivant qu'après la mort. Ce rêve c'était d'être joué à l'Opéra-Comique, c'était non pas d'être adulé par ses amis, par la foule amusée du boulevard, mais d'avoir pour juge la grande critique musicale.

A peine marié, Offenbach eut la hantise de mériter ce titre flatteur de compositeur de musique sérieuse.

1. Voir pages 200 et suiv.

Il le dit lui-même dans ce carnet de notes qu'à consulté Martinet[1] :

« Voulant à toute force me faire ouvrir les portes de l'Opéra-Comique, je donnai en 1845 un concert dans lequel je fis entendre l'*Alcôve*[2], un acte de MM. de Foye et de Leuven, chanté par Grignon, Barbot, Jacotot et madame Rouillé.

« La partition obtint beaucoup de succès, mais n'impressionna en aucune façon la direction de l'Opéra-Comique. Dès lors, chaque année, soit pour mes concerts, soit pour toute autre circonstance favorable qui se présentait, j'écrivais une petite partition.

« Je finis par convaincre Adam ; il venait d'obtenir le privilège du Théâtre-Lyrique et me confia un poème du marquis de Saint-Georges ; mais la révolution de 1848 fit fermer le théâtre et je partis pour l'Allemagne où je restai un an. J'y composai plusieurs ouvrages qui n'ont jamais été représentés, et, à mon retour à Paris, je commençai de nouveau, mais sans plus de résultats, à faire antichambre chez M. Perrin. »

Pendant ce voyage en Allemagne, Offenbach composa et fit représenter à Cologne un opéra-comique, *Marietta*, qui ne semble pas avoir obtenu la faveur du public. Offenbach, moins que personne, était loin d'être prophète en son pays.

1. Ouvrage cité, page 10.

2. Il y a ici une erreur de Martinet : l'*Alcôve* date de 1847 ; ce fut d'abord un vaudeville en un acte, de quatre collaborateurs, de Leuven, Roche, Barba (éditeur) et de Forge, mais non de Foye ; la pièce avait été jouée au Palais-Royal ; puis elle fut donnée avec la musique d'Offenbach sur le petit théâtre de la Tour-d'Auvergne. L'accueil de la presse et du public fut bienveillant.

Parlerons-nous d'un quatuor pour violoncelles, dont il fut l'auteur, d'une *Marche chinoise*, de romances comme *Sarah la blonde*, de chansonnettes comme le *Sergent recruteur*, de duos bouffes comme le *Moine bourru*, chanté par le baryton Hermann-Léon et le ténor Roger? Non; Offenbach était possédé du démon du théâtre; le compositeur tenta encore une fois d'entrer à l'Opéra-Comique avec la *Duchesse d'Albe;* ce fut en vain.

Ces échecs ne l'empêchaient pas de produire une série de mélodies sur des vers d'Édouard Plouvier, des duos de violoncelles gradués pour les commençants, *Las Campanellas*, solo de violoncelle avec jeu de clochettes, une étude pittoresque intitulée *Rêverie au bord de la mer*, une *Sérénade du Torero*, la *Course au traîneau;* des romances sentimentales telles qu'une première ébauche de la *Chanson de Fortunio*[1], les *Voix mystérieuses*, des morceaux pour piano, des fantaisies sur des opéras, la *Prière de Moïse*, transcrite pour deux violons, violoncelle, orgue et piano, une fantaisie sur *Robert-le-Diable* pour sept (?) violoncelles, telles furent les œuvres, et j'en oublie, qu'il composa ou fit entendre pendant les années 1847-1848 et 1849.

*
* *

Sur ces entrefaites, Arsène Houssaye avait été nommé administrateur de la Comédie-Française.

1. Cette version ne fut pas définitive. Voir plus loin, pages 47, puis 93, l'histoire de la naissance de la *Chanson de Fortunio*.

Son premier soin avait été de charger Offenbach de diriger l'orchestre du Théâtre Français. Il avait rêvé un chef qui transformerait l'horrible musique qu'on jouait pendant les entr'actes; il avait rêvé aussi le remplacement des habituels râcleurs de violon par des artistes véritables; il voulait enfin que la musique des pièces eût quelque conformité avec le sujet, au lieu de la vulgaire et plate ritournelle qui précédait l'entrée d'Andromaque ou le récit de Théramène. Offenbach avait semblé à Arsène Houssaye être l'homme qui accomplirait à souhait toutes ces réformes.

Offenbach fit merveille, et Arsène Houssaye dit fort lyriquement[1] : « Combien d'opéras ou d'opérettes de sa façon il joua dans les entr'actes ! Il reprit le violon de Lulli pour accompagner Alfred de Musset ! »

La vérité est qu'il joua moins de musique qu'on ne pourrait le supposer et surtout qu'on ne le lui avait promis. A peine installé, il vit qu'il n'y avait pas grand'chose à faire pour lui; à chaque pas il se heurtait à la mauvaise volonté des sociétaires qui entendaient ne pas laisser empiéter sur la comédie ou la tragédie. Accompagner la cérémonie du *Malade Imaginaire* ou du *Bourgeois gentilhomme*, ne pouvait suffire à sa dévorante activité. Pour écrire les chœurs d'*Ulysse*, de Ponsard, on n'avait pas eu confiance en lui, et c'était à Gounod qu'on s'était adressé. En compensation, on lui avait demandé la

1. *Confessions, Souvenirs d'un demi-siècle.*

musique du *Bonhomme Jadis*, de Murger, celle du *Romulus*, de Dumas père, puis celle du *Songe d'une nuit d'été*, d'Édouard Plouvier. Mais, comme le disait Adolphe Adam en un de ses vigoureux articles de l'*Assemblée nationale*, c'était jeter des perles devant... le public. Les tiraillements, les discussions se renouvelaient sans cesse entre Offenbach et le Comité. Un petit incident fit déborder le vase : on avait confié à Offenbach le soin de composer la chanson de Fortunio pour le *Chandelier ;* le musicien avait écrit des couplets charmants ; et voilà que Delaunay refusa de les chanter sous prétexte qu'ils n'étaient pas dans sa voix.

C'en était trop : dépendre des sociétaires, attendre leur bon plaisir, subir leurs avanies, tout cela pour le prix de six mille francs par an, c'était se condamner au silence, alors que sa tête bouillonnait de mélodies qu'il avait à faire connaître au public.

Mais ses fonctions au Théâtre-Français, si elles n'avaient pas été aussi favorables à sa production qu'il était en droit de l'espérer, lui avaient créé des relations et ouvert des portes qui lui furent utiles dans sa carrière.

Il continuait à chercher un théâtre, car il avait composé cette *Duchesse d'Albe* dont il a déjà été question[1] qu'il ne pouvait caser nulle part. Il résolut de se faire directeur pour pouvoir se jouer lui-même. En attendant, il multipliait l'occasion de faire connaître ses œuvres dramatiques ; et il était obligé

1. Voir p. 45.

d'être son propre impresario comme jadis ; il louait em mai 1853 la salle Herz où il donnait la première représentation d'un petit opéra-comique, le *Trésor à Mathurin*, paroles de Léon Battu, qui fut interprété par Saint-Foy, mesdemoiselles Lemercier et Meillet. Ce *Trésor à Mathurin* fut l'ébauche du *Mariage aux Lanternes*[1] qui fut donné en 1857, quatre ans plus tard, aux Bouffes-Parisiens.

Dans la même année 1853, Offenbach avait la chance de faire recevoir aux Variétés *Pépito*[2], « acte espagnol », dû à la plume de Jules Moinaux et Léon Battu ; c'étaient Leclère, Beaugé et mademoiselle Larcena qui en furent les interprètes. La critique à l'unanimité vanta le charme et l'originalité de la musique.

La première avait eu lieu le 28 octobre 1853. Le retentissement en fut tel que le compositeur en donna le 28 mars 1854 une représentation pour ses amis. Ce fut, paraît-il, une fort amusante soirée, pour laquelle mademoiselle Battu, la sœur du librettiste, remplaçait mademoiselle Larcena ; le ténor Aymès, de l'Opéra, jouait Miquel, et Offenbach lui-même prêtait son organe grave et son talent de bouffe au rôle de Vertigo, une espèce de Figaro, caricaturé d'après celui de Rossini. Plus de deux cents invités s'étaient entassés dans le tout petit appartement du passage Saulnier pour savourer ce régal artistique.

Pépito a une certaine importance dans la carrière

1. Voir p. 63.

2. Remarquons en passant que Pépito était le prénom du beau-frère d'Offenbach et que Pépita était le prénom d'une des sœurs du musicien.

du compositeur. Cette pièce a été le modèle, le prototype de toutes ces œuvres brèves, monologues musicaux, saynètes à deux ou trois personnages, qui permirent à Offenbach d'alimenter le théâtre des Bouffes-Parisiens.

Pour être en règle avec la chronologie de la production du musicien, signalons encore *Oyayaye ou la Reine des Iles*, « anthropophagie musicale » sur un livret de Jules Moinaux, qui fut le premier contact d'Offenbach avec Hervé et dont la première eut lieu le 26 juin 1855, aux Folies-Nouvelles, dirigées par ce dernier.

Voici le sujet de cette amusante pochade :

Le contrebassiste de l'Ambigu, Râcle-à-Mort, s'est endormi sur sa contrebasse, ce qui lui a valu d'être renvoyé par le directeur. Il a quitté l'ingrate patrie où son talent était méconnu, il s'est embarqué pour l'Amérique... et il a abordé en Océanie. Là il est fait prisonnier par des anthropophages qui lui laissent pour tout vêtement un chapeau, un faux-col, une cravate et des bottes, avec ordre de distraire Oyayaye, la reine du pays. Râcle-à-mort a mis en musique avec variations à l'italienne la note de la blanchisseuse de la reine et la lui fait chanter. Mais Oyayaye a faim et jette de tels regards sur Râcle-à-mort que celui-ci comprend qu'elle va le manger. Il lui joue alors de la contrebasse; elle est ravie, mais elle a toujours faim. Il lui joue du mirliton; même extase, puis mêmes regards de boulimie. Râcle-à-Mort voit que son salut ne sera que dans la fuite : de sa contrebasse il fait un canot, de son mouchoir

une voile, et il prend la mer en faisant un pied-de-nez à la reine des anthropophages. Cette œuvre folle s'accompagnait d'une musique dans laquelle Offenbach avait répandu sa plus exquise fantaisie.

Le compositeur, tout en récoltant ce succès, touchait à la réalisation de son rêve : il avait appris deux mois auparavant qu'un minuscule théâtre en planches, construit aux Champs-Élysées, par l'architecte Hittorf, pour le prestidigitateur-physicien Lacaze, allait être vacant par suite de mauvaises affaires. Avec quelques fonds remis par avance au propriétaire, il obtint une promesse de location; avec la situation qu'il occupait au Théâtre-Français, il eut l'accès facile dans les bureaux du Ministère de l'Intérieur et du Ministre d'État aux Beaux-Arts desquels il sollicitait le privilège de représenter des pièces en un acte avec musique. Le 15 juin, la bienheureuse autorisation lui était accordée, à condition, bien entendu, que les pièces jouées n'emploieraient pas plus de trois personnages.

C'était pendant l'Exposition de 1855, pendant les chaleurs aussi. Les Parisiens raffolaient des spectacles en plein air, ou du moins situés dans les espaces libres des Champs-Élysées; ils avaient l'illusion d'aller passer une soirée à la campagne.

Le 5 juillet 1855, eut lieu l'inauguration de la nouvelle salle, baptisée théâtre des Bouffes-Parisiens. Le théâtre était en planches, avec une espèce de foyer, entonnoir dans lequel s'engouffraient le vent et la pluie; les fauteuils étaient de simples gradins; et les loges étaient si étroites qu'il fallait en ouvrir

la porte si l'on voulait retirer ou remettre son manteau.

Par contre, la troupe se composait de Darcier, le délicieux chanteur; de Berthelier, un jeune acteur venu de Lyon et qui arriva depuis à une légitime réputation, de Pradeau, un jovial ténorino, qui avait abandonné l'Opéra-Comique, de mademoiselle Macé, du Gymnase, qui fut connue plus tard sous le nom de madame Macé-Montrouge quand elle eut épousé son camarade Montrouge; et de toute une série de mimes ou de danseurs dont les noms étaient : Derudder, Laplace, Laffeli, Négrier, les sœurs Price et Mariquita[1]. Le chef d'orchestre s'appelait Placet.

Le programme se composait : d'un prologue, *Entrez, Messieurs, Mesdames*, dû à la plume de Méry et Jules Servières — Servières était le pseudonyme de Ludovic Halévy, attaché au cabinet d'Alfred Blanche, secrétaire général du Ministère d'État. Puis venaient : une petite opérette, *Nuit Blanche*, qu'Offenbach avait écrite sur un livret d'Édouard Plouvier, une pantomime de M. Lange, *Arlequin barbier* (Lange était un pseudonyme d'Offenbach); et enfin les *Deux Aveugles*, saynète de Jules Moinaux, mise en musique par le directeur et compositeur, qui fut un triomphe par la suite.

Par la suite... car, le soir de la répétition générale, cette folie tomba à plat. Les quelques invités et les artistes, le spectacle terminé, étaient partis

1. Mademoiselle Mariquita, empruntée par Offenbach aux Funambules, a été la maîtresse de ballet de l'Opéra-Comique pendant une période de vingt ans.

mélancoliques, désolés de l'ennui qui les avait envahis. Deux ou trois intimes seuls étaient restés dans la salle.

Villemessant, le directeur du *Figaro*, dit à Jules Moinaux :

— Vous savez, Moinaux, ce n'est pas drôle.

Halévy, timoré mais franc, ajouta :

— Nous travaillons tous pour Offenbach, nous voulons tous qu'il réussisse. Eh bien ! avouons-le : les *Deux Aveugles* compromettent le spectacle. Le comique excessif de votre pièce a dérouté le public. Si j'étais à votre place, je la retirerais.

Et Jules Moinaux, avec sa loyauté habituelle, de faire à son collaborateur la proposition suivante :

— Je ne suis pas riche, vous le savez, mon cher Jacques. Mais je vous donne cent francs pour vous indemniser de votre musique ; vous n'êtes pas embarrassé pour la placer ailleurs.

Offenbach, ému, ne perdit pas contenance et termina ainsi cet assaut de conseils et de générosité :

— Je ne comprends pas pourquoi la pièce n'a pas eu de succès, je n'y comprends rien. Qu'est-ce qui leur a pris ce soir? Attendons.

Une parenthèse s'impose ici. Nous aurons plus d'une fois à constater la confiance qu'a eue Offenbach en certaines de ses œuvres. Il y voyait souvent plus clair que Monsieur-tout-le-Monde ; c'est que nul mieux que lui ne possédait le flair du théâtre, le don de la scène ; la lumière de la rampe lui donnait une rare perspicacité. Il en fournit la preuve en maintes circonstances ; et son aimable despotisme triompha

plus d'une fois des objections d'amis bienveillants. Les *Deux Aveugles* n'en furent pas le seul exemple.

Le lendemain, en effet, la pièce en question allait aux nues ; elle resta sur l'affiche pendant un an ; et depuis ce jour elle est demeurée au répertoire. Ce fut elle qui attira la haute société au minuscule théâtre des Bouffes-Parisiens où l'on réalisait chaque soir des recettes de douze cents francs, recettes formidables pour l'exiguïté du local. La vogue des *Deux Aveugles* fut même telle qu'un soir Napoléon III, à l'occasion du Congrès de la Paix réuni à Paris, fit jouer cette opérette aux Tuileries dans le salon de Diane, devant un parterre d'ambassadeurs chamarrés et d'ambassadrices endiamantées : Giraffier et Patachon eurent ainsi le suprême honneur de dérider l'Europe.

Le 30 juillet, changement partiel du programme avec le *Rêve d'une Nuit d'Eté*, de Tréfeu, musique d'Offenbach, et une pantomime, *Pierrot Clown*. Mais la pantomime est obligée de s'éclipser devant l'opérette qui la détrône ; mimes et danseuses sont congédiés à la fin de leur engagement ; on veut de la gaîté, n'en fût-il plus au monde, et la tragédie sans paroles meurt de sa belle mort.

Le 31 août, nouvelle affiche : on joue *Une Pleine Eau*, saynète de Jules Servières, musique du comte d'Osmond et de Jules Costé, et le *Violoneux*, légende bretonne, de Chevalet et Mestépès (auxquels il convient d'ajouter Étienne Tréfeu, collaborateur masqué) ; la musique était d'Offenbach. Ces deux pièces ont servi de début à Hortense Schneider, la divette au ravissant minois, au sourire charmant, la

créatrice, plus tard, des principales grandes opérettes d'Offenbach. Le *Violoneux* fut particulièrement goûté par la foule ; on allait le voir et le revoir ; on entendait et on réentendait les deux duos qui sont des bijoux, la cantilène du violon brisé, toute la délicieuse partition où la note comique et la note émue chantaient de si exquise façon.

Le succès du *Violoneux* et des *Deux Aveugles* laissa presque dans l'ombre l'apparition, en octobre suivant, de *Madame Papillon*, une bouffonnerie de Jules Servières, mise en musique par Offenbach, ainsi que *Périnette*, saynète lyrique en un acte, paroles de Lussan. On accueillit avec faveur les couplets des « Plus beaux garçons du village » et ceux de Paimpol : « Petite négresse, sauvagesse ». Les interprètes étaient Berthelier et mademoiselle Delmont.

Les froides soirées de la saison n'empêchaient pas la foule d'accourir aux Bouffes. L'opérette d'Offenbach n'était pas encore née. La petite salle, le petit orchestre, les deux ou trois personnages sur la scène, une musique gracieuse, enveloppante, parfois comique, une action piquante, badine, railleuse souvent de l'autorité, mais sans violences, sans grivoiseries, surtout, ce n'était peut-être pas ce qui pouvait plaire au bourgeois, à la grande foule. Mais c'était le spectacle rêvé pour l'élite élégante, qui aimait le sourire et pouvait redouter de se laisser aller au rire violent, débridé. Les deux aveugles, ces deux fripons aussi clairvoyants l'un que l'autre, cherchant à se surenchérir en mensonges sur leurs infirmités,

c'était le maximum de la bouffonnerie qui semblait devoir être permise. On allait aux Bouffes, comme, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, on allait applaudir les bergers à Trianon.

Offenbach avait réalisé son rêve avec une réussite qui avait dépassé toutes ses espérances : il avait *son* théâtre, auquel il pouvait apporter toutes les œuvres que lui suggérait sa Muse. Il était son maître, car le 26 septembre il avait adressé sa démission de chef d'orchestre à la Comédie-Française. Il fallait néanmoins trouver une salle plus spacieuse et surtout plus hospitalière pour le moment où la neige étendrait son manteau de froidure sur les Champs-Élysées déserts. La période des débuts et des tâtonnements allait se terminer, le cadre du genre dans lequel il avait trouvé sa véritable voie allait s'élargir, s'élargir aussi le genre où il avait commencé à s'illustrer.

La salle du passage Choiseul, dite théâtre des Jeunes Élèves, était devenue vacante par suite de la retraite de son directeur, le célèbre physicien Charles Comte. Offenbach en négocia la location ; il obtint de l'autorité la permission de représenter des pièces à quatre personnages, et du propriétaire l'autorisation de transformer l'immeuble de fond en comble.

Le 29 décembre 1855, il y transportait ses pénates, ses artistes et aussi ce titre de théâtre des Bouffes-Parisiens auquel il avait habitué l'oreille de sa clientèle.

*
* *

Le succès, loin de rendre Offenbach paresseux, lui servait au contraire d'aiguillon. Le programme d'ouverture des Bouffes de la rue de Choiseul aurait pu être celui des Bouffes des Champs-Élysées, dont la vogue se maintenait de façon imperturbable. Le compositeur tenait à donner à son public du nouveau, toujours du nouveau. Les spectateurs ne firent pas en vain l'ascension des deux étages qui menaient aux fauteuils d'orchestre du théâtre transformé. Ce fut *Ba-Ta-Clan*, chinoiserie musicale en un acte, de Ludovic Halévy (dont le vrai nom apparaissait pour la première fois sur une affiche), qui leur fut présenté pour la réouverture, le 29 décembre. Il n'est guère possible de rendre compte de cette folie où l'invraisemblance le dispute à l'esprit et à la cocasserie ; certains critiques graves se fâchèrent d'avoir vu trop rire l'assistance, d'autres déclarèrent que *Ba-Ta-Clan* était le chef-d'œuvre du genre bouffe. La partition était au diapason du livret et trois morceaux : « Je suis français », « Il demande une chaise » et un chœur soulevaient chaque soir l'enthousiasme de l'auditoire qui acclamait la gentille Marie Dalmont et ses camarades Pradeau, Berthelier et le baryton Prosper Guyot, un trio de comiques comme il s'en trouvait peu. *Ba-Ta-Clan*, remanié, agrandi, fut tout aussi bien accueilli en 1863. Remarquons que cette opérette comprenait quatre personnages. Combien avait-il fallu de démarches à Offen-

bach pour obtenir du Ministère l'autorisation de faire jouer quatre personnages au lieu de trois qui avaient été permis jusqu'alors ! Le Ministère lui-même avait été obligé de fléchir sa rigueur devant la faveur unanime qui accueillait les Bouffes d'Offenbach.

Et sans attendre que les succès fussent épuisés, les actes nouveaux succédaient aux actes nouveaux. Le 19 janvier 1856, c'était *Élodie ou le Forfait nocturne*, un mélodrame comique pour lequel nous voyons apparaître pour la première fois le nom d'Hector Crémieux, le futur collaborateur d'Offenbach dans *Orphée aux Enfers*. Le sujet d'*Élodie* était un amusant quiproquo : Élodie Gigonnard est supposée par son mari avoir noyé un enfant clandestin, alors qu'elle s'est simplement débarrassée d'un pauvre toutou, Azor, pour lequel elle ne voulait pas payer la taxe récemment établie. La musique était de Léopold Amat, mais fortement retouchée par Offenbach qui ne signa pas sur l'affiche; elle fut jugée fort drôle ; les interprètes étaient madame Macé, avec Pradeau, Léonce, dont c'était le début dans le rôle du caporal Cruchot, et Wilfrid.

Puis le 9 février, c'était le *Postillon en gage*, livret de Jules Adenis, où Léonce apparut en femme, et fit la joie du public; de la musique d'Offenbach, il n'existe plus trace. Dans le même spectacle figurait la reprise de *Pépito* qui dès 1853 avait fait connaître le nom d'Offenbach au monde des musiciens.

Il faut attendre au 3 avril. Ce soir-là, Offenbach dans la première de *Tromb-al-Cazar ou Les Criminels dramatiques*, bouffonnerie musicale en un

acte, de Dupeuty et Bourget, dans laquelle le maëstro avait dépensé toute sa verve; il y avait un certain « Hourrah du crocodile » sur l'air de la *Sirène*, d'Auber, un prodigieux boléro de la Gitane, et surtout un ensemble désopilant du « Jambon de Bayonne » qui étaient bissés tous les soirs. Hortense Schneider faisait éclater sa gaîté dans le rôle de Gigolette, la comédienne d'une troupe en panne; Pradeau et son inénarrable fantaisie dans le tragique Beaujolais qu'un hôtelier timoré prend pour le farouche Tromb-al-Cazar, chef de bandits; Léonce, dont les journaux rappellent le costume invraisemblable dans Vert-Panné : un casque romain, une collerette Henri IV, un pourpoint à crevés, un manteau Henri II, un maillot orange vif, un sabre de cuirassier et des bottes à chaudron; et le minuscule Rubel, furent les protagonistes de cet inénarrable *Tromb-al-Cazar* qui eut l'honneur d'être joué *par ordre* avec les *Deux Aveugles* quelques jours plus tard en un spectacle commandé par le Prince Jérôme. La *Gazette des Théâtres*, du 6 avril, qui relate ce fait, ajoute : « Ces deux pièces ont diverti la maison du prince et S. A. I. elle-même. Or, on le sait, le rire d'un illustre personnage compte double. »

L'année s'annonçait magnifique pour les Bouffes. Les recettes dépassaient celles de bien des théâtres plus importants. Offenbach touchait des droits d'auteur qui l'enrichissaient, lui et tous ses collaborateurs. Et son activité ne connaissait plus d'obstacle. En pleine chaleur, le 12 juin, les Bouffes émigraient avec la même vogue au théâtre Marigny, aux

Champs-Élysées, où Offenbach livrait à son fidèle public la *Rose de Saint-Flour*, une opérette dont les paroles étaient de Michel Carré. La *Rose de Saint-Flour* est une de ces paysanneries musicales qu'on a tant imitées. Le chaudronnier Marcachu a jeté dans la « choupe aux choux » un des souliers dont Chapaillou fait cadeau à Pierrette, sa préférée ; il y a ajouté en guise de lard un paquet de chandelles. La colère des deux rivaux, leur dispute, tel est le sujet de la pièce qui se termine par la promesse de mariage de Chapaillou et de Pierrette et par la réconciliation avec Marcachu qui promet d'être le parrain du premier enfant. L'air amusant de Marcachu « Chette marmite neuve », que Pradeau vocalisait de façon plaisante, le trio et le final :

Ah ! comme nous nous amusâmes,
L'autr' jour chez l'pèr' Cochinat !
Nous n'étions ni hommes ni femmes,
Nous étions tous Auvergnats !

sont les pages saillantes de cette œuvre que Pradeau, Petit, Hortense Schneider (alternant avec mademoiselle Dalmont) menèrent au succès avec un entrain endiablé.

Il serait fastidieux d'analyser en détail toute la floraison variée, multiple, de partitions en un acte auxquelles Offenbach donna le jour sans trêve ni repos. Elles s'appelaient les *Dragées du Baptême*, à-propos de Dupeuty et Bourget, composé pour célébrer le baptême du Prince impérial, et dont Guyot et mademoiselle Mareschal, débutante, furent les inter-

prêtes ; le *Soixante-six*, paroles de Deforges et Laurencin, avec une tyrolienne célèbre et une ravissante romance ; le *Savetier et le Financier*, librettiste Henri Crémieux ; la *Bonne d'Enfants*, paroles de Bercioux. Puis vinrent en 1857 : les *trois Baisers du Diable*, paroles de Mestépès, *Croquefer ou le Dernier des Paladins*, bouffonnerie de Jaime et Tréfeu, dont un quintette échevelé alla aux nues.

Mais si les excentricités de Croquefer, de son écuyer Boutefeu, du baron Mousse-à-Mort, de l'amoureux Ramasse-ta-Tête et de la belle Fleur-de-Soufre purent divertir le public, il n'en avait pas été de même avec la censure. *Croquefer* fut interdit la veille de la première représentation. La pièce portait-elle atteinte à l'ordre social ? Non. Aux bonnes mœurs ? Non. Son crime était de contenir un personnage de plus que les quatre personnages autorisés. Offenbach avait eu le tort de compter sur la bonne grâce avec laquelle l'accueillait toujours l'administration du Ministère d'État. N'avait-il pas eu l'honneur d'être invité aux Tuileries, de divertir Sa Majesté, l'Impératrice et la Cour ? Rien ne fit, rien ne trouva grâce devant l'entêtement des bureaux. M. Fould lui-même ne voulut pas créer de « précédent », cette raison suprême des fonctionnaires de tous temps et de tout âge. Jaime, Tréfeu et Offenbach eurent alors une idée amusante. Le personnage de Mousse-à-Mort était indispensable à l'action ; mais le texte qu'il avait à réciter pouvait se supprimer. Les auteurs imaginèrent que Mousse-à-Mort avait eu la langue coupée dans un combat contre

les Sarrasins ; et les phrases qu'il devait prononcer pour l'intelligence de la pièce furent inscrites sur des banderoles. Quant à la musique, Offenbach supprima dans le quintette les paroles du personnage et les remplaça par des onomatopées ou des aboiements. Ce fut dans la salle, le soir de la première, une explosion d'hilarité ; M. Fould fut lui-même obligé de faire chorus avec les rieurs.

Et ce rire eut des conséquences inattendues : quelque temps après, MM. les bureaucrates reçurent l'ordre de se départir de leur rigueur : le cadre des pièces permises aux Bouffes-Parisiens était élargi ; on ne limitait plus le nombre des personnages autorisés à paraître sur la scène. Le formalisme administratif avait cédé sous la pression du ridicule. Les Bouffes, portés par le vent du succès, devenaient un théâtre régulier, normal.

L'année 1857 se continua par le défilé habituel des opérettes conçues selon la forme prescrite ; c'est ainsi qu'on vit apparaître *Dragonnette*, paroles de Jaime et Mestépès, *Vent du Soir ou l'Horrible Festin*, première collaboration de Philippe Gille avec Offenbach et première manifestation d'une amitié qui dura jusqu'à la mort, la *Demoiselle en Loterie*, de Jaime et Crémieux, où débuta Lise Tautin, à la jolie voix, au jeu séduisant, qui plus tard lui firent confier la création du rôle d'Eurydice dans *Orphée aux Enfers*.

Nous arrivons à l'excursion que fit pendant l'été Offenbach en Angleterre ; sa réputation avait franchi le détroit. La reine Marie-Amélie, qui depuis 1848

avait quitté la France et s'était installée à Claremont, avait voulu entendre ces opérettes françaises que toute la haute société anglaise acclamait au Saint-James-Théâtre. Offenbach et sa troupe furent conviés à donner un soir une représentation devant la reine et ses enfants exilés qui s'appelaient le duc d'Aumale et le duc de Nemours. Le spectacle se composait des *Deux Aveugles*, de *Croquefer* et de *Dragonnette*. Or, cette pièce présente un petit soldat qui, au plus fort de l'action, a disparu ; on le croit déserteur, et voilà qu'il revient, étreignant dans ses bras le drapeau arraché à l'ennemi. Ici le musicien a placé un chant enthousiaste : « Crions vive la France ! » Cet air, qui, à Paris, enlevait l'auditoire, rappela aussi à la reine Marie-Amélie et aux princes l'image de la patrie absente et les fit éclater en sanglots. Offenbach dit son émotion dans une lettre adressée à sa femme, et il ajoute : « Ce fut pour moi une profitable leçon de théâtre ; j'y ai vu la proche parenté du rire et des larmes ».

De Londres la troupe rentra en France pour aller à Lyon où elle ne fut pas moins acclamée. Mais Offenbach avait hâte de rentrer à Paris ; il s'agissait pour lui de préparer la saison d'hiver et de faire répéter le *Mariage aux Lanternes*. C'était la première œuvre où il osait faire chanter des chœurs, faire mouvoir des personnages selon les besoins de l'action. C'en est fini de la pièce à trois ou quatre personnages. La vraie opérette va naître : la mythologie et l'histoire vont trembler sur leurs bases.

Le livret du *Mariage aux Lanternes* est de Michel

Carré et de Léon Battu [1]. C'est l'aventure plaisante du fermier Guillot et de sa cousine Denise ; l'un et l'autre s'aiment sans oser se le dire; sur la foi d'un oncle qui le lui a écrit de Paris, Guillot espère découvrir un trésor au pied d'un arbre à l'heure de l'angélus, et Denise un époux au même endroit et au même moment ; et tout finit par un mariage à la lumière des lanternes apportées par les paysans que la découverte d'un trésor avait attirés. Rien n'est plus gracieux, plus pur, plus pimpant que la partition d'Offenbach ; il semble que le souffle de Mozart plane sur les couplets : « Que dirait l'oncle Mathurin? » ; sur le trio de Guillot et des deux veuves, et surtout sur l'ensemble de l'Angélus qui apparaît dans l'introduction et est développé à ravir à la fin de l'œuvre, le *Mariage aux Lanternes*, joué sur toutes les scènes, a fini par entrer en 1920 au répertoire de l'Opéra-Comique, sa seule vraie place.

Ce n'est pas par une comparaison hyperbolique, par désir de rénover un choix de qualificatifs flatteurs que le nom de Mozart vient ici sous notre plume. Offenbach pratiquait le culte de Mozart ; l'auteur de *Don Juan* était son dieu. L'année qui précédait le *Mariage aux Lanternes*, en 1856, Offenbach avait représenté l'*Impresario*, dont il avait fait refaire le livret par Léon Battu et Ludovic Halévy. Les deux compositeurs, sur le terrain mélodique, sont frères : l'Angélus du *Mariage aux Lanternes*,

1. Léon Battu avait écrit primitivement pour Offenbach un acte, le *Trésor à Mathurin* ; ce petit opéra-comique, joué en 1857, salle Herz, fut remanié par Michel Carré et devint le *Mariage aux Lanternes* (v. page 48).

l'air de la *Chanson de Fortunio*, la lettre de la *Périchole*, certaines courbes de phrases musicales de la *Belle Hélène*, de la *Vie Parisienne* même, sont tombées du ciel comme certains andante ou certaines ariettes de Mozart. On retrouve aussi chez Offenbach parfois des réminiscences du maître de Salzbourg, souvenirs fortuits, réflexes, bien entendu. N'en faisons pas un crime à Offenbach, et sachons-lui gré, au contraire, d'être allé chercher ses inspirations aussi haut[1].

Ajoutons que si Offenbach avait joué du Mozart, il jouait aussi des modernes. On ne s'était cependant pas fait faute de lui reprocher d'avoir ouvert un théâtre pour n'y représenter que ses œuvres. Le succès a toujours aiguisé la jalousie : feuilletez le répertoire des Bouffes-Parisiens d'alors ; exceptez-en les *Pantins de Violette*, d'Adolphe Adam, par exemple, qui ont dû leur vogue à l'interprétation d'Hortense Schneider, exquise de fantaisie dans le rôle de Pierrot ; lisez les partitions des Pilati, des Nargeot, des Sylvain Mangeant, et autres... producteurs ; et vous comprendrez qu'Offenbach eut raison de trouver qu'on n'était bien servi que par soi-même.

Il essaya de mettre des jeunes en vue, de leur faciliter l'entrée d'un théâtre consacré par la vogue. En juillet 1856, il avait ouvert un concours d'opérettes en un acte. Pour atteindre les compositeurs

1. Wagner lui-même, avant sa brouille avec Offenbach (voir plus loin pp. 86 et suiv.), avait baptisé Offenbach « le petit Mozart des Champs-Elysées ».

qui pouvaient prendre part à cette épreuve, il s'était adressé aux journaux ; et voici un fragment du programme-manifeste qu'il avait publié — l'article débutait par des considérations sur la décadence de la musique gaie :

« ... Le théâtre des Bouffes veut essayer de ressusciter le genre primitif et vrai. Son titre lui-même lui en fait un devoir. Il s'est appliqué jusqu'à présent à y rester fidèle, mais il ne croit pas que là doivent se borner ses efforts. Sans prétention aucune, tout en restant dans une sphère modeste et limitée, il croit pouvoir rendre de grands services à l'art et aux artistes. C'est dans les esquisses musicales renouvelées de l'ancien opéra-comique, dans la farce qui a produit le théâtre de Cimarosa et des premiers maîtres italiens, qu'il a rencontré son succès : non seulement il entend y persévérer, mais il veut creuser le filon inépuisable de la vieille gaîté française ! C'est pour créer à la scène française des artistes dignes d'elle que je convie les jeunes compositeurs à un petit tournois musical. Le théâtre que j'ouvre à leurs essais ne réclame d'eux que trois choses : de l'aptitude, du savoir et des idées. Est-ce trop exiger ? Peut-être, mais je ne sache pas qu'on puisse être un musicien d'avenir à meilleur compte, et le concours doit être sérieux pour être efficace... »

Un jury avait été choisi par Offenbach qui avait obtenu qu'Auber en acceptât la présidence ; les autres membres étaient Léon Halévy, Scribe, Mélesville, de Saint-Georges, Leborne, Victor Massé, Charles Gounod, François Bazin et Gevaert. Bazin était le rapporteur d'une commission chargée de faire une première élimination parmi les candidats.

Les épreuves comportaient : la présentation d'une mélodie pour chant et piano, d'une mélodie avec orchestre et d'un morceau avec partition d'orchestre. Il fallait aussi instrumenter une mélodie choisie par le jury. Ce premier examen passé, les concurrents devaient recevoir le livret à mettre en musique ; le délai pour la remise des partitions était le 15 décembre 1856. Ajoutons que la condition pour pouvoir se faire inscrire était d'être Français et de n'avoir jamais été joué à l'Opéra ni à l'Opéra-Comique ou de n'avoir pas eu une œuvre en plus de deux actes, donnée au Théâtre-Lyrique. Le prix consistait en une prime de 1,200 francs, une médaille d'or de 300 francs, plus la représentation aux Bouffes.

Il y eut 78 concurrents, parmi lesquels 65 étaient de Paris ; la province en fournit 13. Au concours définitif furent admis Georges Bizet, Demerssmann, Jules Erlanger, Charles Lecocq, Limagne et Maniquet — ce dernier était le seul qui fût de la province ; il habitait Lyon.

Le livret qui fut remis à ces six musiciens était de Ludovic Halévy et de Léon Battu et s'appelait le *Docteur Miracle*. Le jury couronna *ex æquo* les deux partitions de Georges Bizet et de Charles Lecocq. Nous avons eu la bonne fortune de retrouver la partition piano et chant de Lecocq et nous laisserons à l'auteur, dans le chapitre consacré à sa biographie[1], le soin de parler de son œuvre et de celle de son concurrent.

1. Voir le volume consacré à Lecocq.

A la suite de la décision du jury, Offenbach annonça que le théâtre des Bouffes jouerait les deux partitions primées, non pas dans la même soirée, mais en deux spectacles différents. Qui commencerait l'alternance? Le sort désigna Lecocq, dont la première représentation eut lieu le 8 avril 1857. Le *Docteur Miracle* fut ainsi joué 22 fois : 11 fois avec la musique de Lecocq, 11 fois avec celle de Bizet. C'était peu au point de vue du succès devant le public. Mais c'était considérable néanmoins d'avoir tiré de l'ombre dans un même concours le futur compositeur de *Carmen* et celui de la *Fille de Madame Angot.*

*
* *

Revenons à Offenbach; le directeur-auteur, tout en donnant asile à d'autres musiciens, n'en continuait pas moins à produire. En novembre, il faisait représenter les *Deux Pêcheurs* sur un livret falot de Dupeuty et Bourget; c'est pourtant dans cet acte que se trouve posé et résolu le fameux problème, passé à l'état de proverbe, de l'âge du capitaine : « Étant donné un navire parti de Smyrne, ayant vingt-deux mètres de tirant d'eau, dire quel est l'âge du capitaine.

« Réponse : Cet âge ne pourra être donné que lorsque le navire approchera de la Cannebière.

« Pourquoi? parce que le capitaine fera sa quarantaine. »

Heureux temps où ces plaisanteries anodines fai-

saient la joie du public et devenaient impérissables !

Revenons à Offenbach ; il collabore avec Jonas aux *Petits Prodiges*, et dans cet acte il intercale la Valse des Animaux qui fit fureur pendant le carnaval de 1858. Et comme il était en veine de collaboration, le voilà qui, d'accord avec l'auteur, remet *Bruschino* au point.

De qui était *Bruschino ?* De Rossini — excusez du peu, aurait dit Rossini lui-même. La pièce, dont le texte était du librettiste Foppa, s'appelait en réalité *I due Bruschini o il Figlio per azzardo*, car il s'agit de deux personnages, le père et le fils, affublés du sobriquet de Bruschino. L'opéra-bouffe en question a une histoire qui ne manque pas d'intérêt.

Rossini était tout jeune, il avait vingt et un ans ; il s'était fait déjà jouer maintes fois çà et là ; il avait donné son *Polibio e Demetrio*, sa *Cambiale di Matrimonio*, sa *Didone abbandonata* et surtout son *Inganno felice* qui l'avait mis en vue. Il arriva à Venise en 1813, au moment du carnaval ; le directeur du théâtre San Mosé, avec qui Rossini ne s'entendait pas, lui donna à mettre en musique un mauvais livret. Le compositeur s'ingénia — il n'avait pas à subir, étant maestro, puisqu'il avait été exécuté ailleurs, les formalités et les attentes de la réception d'une œuvre — pour écrire une partition plus mauvaise que le livret. C'est ainsi que dès la trentième mesure de l'ouverture, les seconds violons devaient frapper avec leurs archets, au premier temps, le fer-blanc des lampes de leurs pupitres. C'était un effet nouveau ; mais les Vénitiens, qui

n'étaient pas prévenus, crurent qu'on se moquait d'eux et firent du scandale. Le vacarme continua quand, le rideau levé, on entendit des paroles de tendresse accompagnées par une musique qui signifiait la colère, des scènes bouffonnes traitées de façon lugubre, et réciproquement, des vocalises confiées à un personnage dont la voix était lourde et des notes aiguës à un chanteur dont la voix était grave. En langage moderne on appelle ce procédé « du sabotage » — rien n'est nouveau sous le soleil.

Le public prit très mal la plaisanterie, seuls riaient les initiés. Les cris, les sifflets, les chants des spectateurs, vinrent renforcer la partition que Rossini, grave comme un organiste dans une cathédrale, dirigeait, jouant, selon l'usage, du clavecin à l'orchestre. *I due Bruschini* eut une représentation houleuse qui fut à la fois la première et la dernière.

Offenbach voulut venger Rossini de l'accueil que les Vénitiens avaient fait à la farce en question du maître italien. Rossini, qui s'était installé à Passy depuis 1855 et qui, depuis *Guillaume Tell* en 1829, avait brisé sa plume, ne consentit pas à affronter le public de 1858 avec une œuvre inconnue à Paris. Et il disait plaisamment à Offenbach : « Il me suffit d'avoir été la victime à Venise ». Offenbach insista, offrit à Rossini de faire remanier le livret par de Forges qui le traduisit de l'italien, et lui-même retoucha certaines pages de la partition. Ce fut mademoiselle Dalmont à qui furent confiées les destinées de l'œuvre; les autres interprètes étaient de qualité plus moyenne encore; tous et toutes

n'étaient pas rompus aux difficultés vocales de la musique d'un Rossini. Le public des Bouffes fut certes moins turbulent que celui du théâtre San Mosé ; on applaudit deux duos, un air de basse et le final. Ce fut un de ces insuccès d'estime comme il en échoit à Paris aux gloires dont la foule respecte le prestige. Et la farce de Rossini fut jugée trop sage, Offenbach avait habitué Paris à de la bouffonnerie plus profonde où la musique faisait chorus avec le livret.

*
* *

Nous arrivons à une œuvre d'Offenbach qui, avec le *Mariage aux Lanternes*, peut marquer un échelon dans sa carrière : *Mesdames de la Halle*, livret d'Armand Lapointe[1]. C'était encore l'opérette en un acte, mais l'opérette qui rompait en visière avec les vieux errements, l'opérette à plusieurs personnages. Le moment était proche où Offenbach allait déchirer les nuées de l'Olympe et faire se trémousser les Dieux et les héros sur la scène des Bouffes, et, plus tard, des Variétés.

Mesdames de la Halle, comme livret, est assez mince ; le langage des poissardes, leurs coqs-à-l'âne, leurs démêlés avec le sergent, la présence de deux amoureux parmi les épluchures, tout le désordre plaisant des étalages, des paniers, des tréteaux, un baquet d'eau destiné à faire choir les personnages, Raflafla, le tambour-major inénarrable,

1. Armand Lapointe, homme de lettres, devint en 1864 directeur des Bouffes.

à qui une lettre est présentée et qui répond : « Je ne peux pas lire, je n'ai pas ma canne », tels furent les éléments de gaîté dont nos grands-pères se régalèrent. Mais il y avait surtout une musique d'une implacable bouffonnerie et dont la modernité, instinctive sans doute, a encore enchanté le public de 1913[1]. Nous avons été ainsi surpris de trouver dans le chœur des marchandes les cris de la rue qui sont un des *leitmotiv* de *Louise*, rencontre que ne soupçonna réellement pas Gustave Charpentier ; et l'ensemble burlesque avec ses roulades, traité en parodie de Meyerbeer, le boléro « Je suis la petite fruitière », avec son rythme original, et la fricassée finale qui a de la couleur, ont paru aussi jeunes, aussi divertissants qu'en 1858. Les interprètes, Lise Tautin, mademoiselle Chabert, le joyeux Léonce, Désiré, d'autres encore, et un décor somptueux représentant le marché des Innocents, n'avaient pas été étrangers au succès formidable de cette partition.

Ce fut à la présentation plutôt qu'au livret et à la musique que fut due la réussite de la *Chatte métamorphosée en femme;* le vaudeville de Scribe et Mélesville, adapté en opérette, donna lieu à une vraie prodigalité de mise en scène qui fit se maintenir les recettes au maximum malgré le peu de valeur intrinsèque de l'œuvre.

Offenbach dépensait sans compter ; l'argent n'avait

1. Le 3 avril 1913, M. Rouché, directeur du théâtre des Arts, avait fait représenter *Mesdames de la Halle* dans un programme de musique où figuraient *Pygmalion*, ballet de Rameau, et le *Festin de l'Araignée*, de M. Albert Roussel.

pour lui aucune valeur. Ce génie de la musique gaie était le plus déplorable administrateur qu'un théâtre pût rêver. Il était grand seigneur. Sobre et n'ayant aucun besoin pour lui-même, il trouvait toute sa satisfaction dans le luxe des autres. Y avait-il dans la salle des Bouffes un ou deux fauteuils dont le velours était déchiré? Une réparation eût tout arrangé; Offenbach faisait changer le velours des fauteuils de toute la salle. Les costumes de ses personnages, il ne les trouvait jamais assez riches et c'était d'étoffes somptueuses qu'il les revêtait. Des peintres de marque étaient appelés à dessiner les décors. Offenbach avait enfin d'inépuisables « fonds secrets » pour soulager des misères; et dans le monde des théâtres on se le disait, on savait que jamais un nécessiteux ne sortait du bureau directorial les mains vides. Il y avait même des aumônes qui dépassaient les limites permises. Mettre de l'argent en réserve lorsque les Bouffes réalisaient de forts bénéfices, économiser pour parer aux jours où ses recettes seraient plus maigres, personne n'aurait osé le proposer à Offenbach. N'était-il pas son propre maître? Le théâtre des Bouffes n'était-il pas son bien?

Ce fut pourtant une période difficile à traverser que l'année 1858; certes la vogue s'était toujours maintenue, mais le chiffre des dépenses avait augmenté dans de notables proportions. Certains créanciers devenaient exigeants, le papier timbré montrait même parfois ses reflets bleuâtres dans le bureau du caissier. Offenbach sentait qu'il fallait frapper un

grand coup pour se remettre en selle. Mais, harcelé par les uns, tiraillé par les autres, il se réfugiait chez des amis et trouvait ainsi le calme nécessaire à son travail. Les jours agités et les nuits avec préoccupations étaient-ils bien propices à ce qu'il pût traduire sur le papier les mélodies qui bouillonnaient dans sa tête? Il se réfugia à Bruxelles à plusieurs reprises pour écrire *Orphée aux Enfers*.

Il serait inexact de prétendre que ce chef-d'œuvre fut ainsi composé à l'aventure; et il ne faut pas ajouter foi à la légende, accréditée par Martinet[1], de l'étourdissant final composé en une nuit dans une chambre d'hôtel. Certes, la facilité d'Offenbach était proverbiale, mais elle n'excluait pas un certain soin; et précisément l'éblouissant final du deuxième acte est une des scènes les plus travaillées de la partition d'*Orphée aux Enfers!* Offenbach lui donna plusieurs formes selon les diverses reprises; et je sais qu'Emile Lassailly, chef d'orchestre des Variétés, retoucha fort heureusement en 1912 cette page célèbre, sur les conseils même de la famille Offenbach.

Le maître portait depuis deux ans *Orphée* dans sa tête; depuis deux ans il rêvait du moyen d'annexer la légende du vieil aède grec au répertoire des Bouffes-Parisiens. Ludovic Halévy avait esquissé un scénario dont Orphée, escorté des quatre personnages permis par la prescription ministérielle, Jupiter, Pluton, Eurydice et Proserpine, devait être le héros. Crémieux, collaborateur d'Halévy, avait

1. Ouv. cité, p. 45.

ébauché une pièce selon ces principes. Un beau jour, agacé par l'étroitesse de ces limites, il vint dire à Offenbach qu'un pareil Olympe était vraiment trop mesquin et que, pour lui, il renoncerait au projet de la pièce en de pareilles conditions. L'affaire se compliqua de ce fait qu'Halévy, fonctionnaire, fut nommé en Algérie et qu'il déclara abandonner la collaboration active.

Or, voici que le ciel s'ouvrit pour livrer passage à l'Olympe. A la suite de l'aventure de *Croquefer*, que nous avons racontée plus haut, la présence de plusieurs personnages sur la scène des Bouffes fut tolérée, et on ne limita pas le nombre de ces person nages. Dieux, déesses, héros et demi-dieux, toute la mythologie put ainsi être mobilisée, et il n'y eut plus aucune difficulté pour peupler l'Olympe des Bouffes. Ludovic Halévy, directeur d'un bureau ministériel en Algérie, resta dans la coulisse, et Hector Crémieux se remit à la besogne avec une hâte fébrile, apportant jour par jour à Offenbach des scènes, des morceaux de scène, des couplets, à propos desquels celui-ci tressautait de joie ou demandait des modifications, donnant ses indications d'homme de théâtre avisé. Voilà comment *Orphée* fut élaboré; mais il va sans dire que les pages de résistance, les grands ensembles, furent composés dans le silence et le recueillement.

Offenbach s'occupe en même temps des répétitions; il augmente sa troupe du nombre des personnages exigés par la pièce, il renforce les chœurs, il renforce l'orchestre. Mieux encore : il apprend, un beau jour,

que Bache avait quitté la Comédie-Francaise. Il engage Bache.

Qui était Bache?

Bache était un acteur invraisemblable, un demi-fou peut-être, en tous cas un original, un fantaisiste. Il se promenait, quand il était invité chez un ami, il se promenait sur le boulevard avec un immense couteau de cuisine sous le bras, couteau enfermé dans un étui de chagrin noir, parce que nulle part que chez lui, affirmait-il le plus sérieusement du monde, on ne trouvait de couteaux de table qui coupaient. Bache avait obtenu le prix de violoncelle au Conservatoire, il avait aussi étudié la médecine ; et puis il avait tout abandonné pour devenir acteur. Après une courte carrière au Vaudeville et au Palais-Royal (1845-1848), il se dit : « Et pourquoi n'entrerais-je pas à la Comédie-Française » ? et il y entra. Il y débuta en 1853 par le rôle de Basile, du *Barbier;* il y créa des rôles auxquels s'adaptait son physique immensément long, maigre, à la fois drôle et mélancolique de personnage évadé des contes d'Hoffmann. Que se passa-t-il? La Comédie-Française eut en 1858 assez de Bache, elle le remercia. Dès qu'Offenbach, qui avait été chef d'orchestre dans la maison, et qui savait que Bache, bon musicien, chantait avec goût, apprit la nouvelle de ce renvoi ou de cette démission, il engagea Bache.

Oui, mais quel rôle lui confier? Il n'y en avait plus dans *Orphée* ; tous étaient distribués. Qu'à cela ne tienne! On lui en fera un. Et voilà comment John Styx apparut dans un tableau ajouté pour lui au

troisième acte en qualité de domestique — il disait « domestyx » — pour épousseter le boudoir de Pluton. Il fallut toute la fantaisie de l'acteur pour que le rôle, qui ne tenait nullement à l'action, pût produire de l'effet ; or, quand Bache chantait les couplets :

Quand j'étais roi de Béotie,

il les faisait bisser chaque soir ; mieux encore, il les a rendus célèbres, et on pourrait à peine aujourd'hui s'aviser de les couper.

Si je me suis attardé ainsi à raconter l'histoire du rôle de John Styx, c'est pour montrer qu'Offenbach montait *Orphée* avec une audace de spéculateur ; il ne négligeait aucun élément d'où pût venir le succès. Il avait deviné que son avenir artistique était attaché à cette œuvre. Ou le genre de l'opérette avait donné tout ce qu'il était possible d'attendre de lui, ou il s'élèverait plus haut. Ce fut un vrai tournant dans la carrière du musicien. Il avait en lui-même cette confiance sans laquelle il n'est pas de réussite possible. Le public cependant ne sembla pas lui donner raison tout d'abord.

Mais avant de parler du succès, occupons-nous de la pièce. Les auteurs, ou, si vous préférez, l'auteur (puisque la pièce est signée du seul Hector Crémieux), s'est emparé du mythe d'Orphée qui, ayant perdu sa femme, va la redemander aux royaumes infernaux ; c'était ainsi une touchante histoire d'amour. Pour en faire un sujet d'opérette, la douleur d'Orphée a été transformée en une joie ; et au lieu d'aller la rechercher par amour, le poète grec

s'en va la réclamer pour faire taire les clameurs de l'Opinion publique, un personnage en chair et en os qui raconte partout qu'Orphée est trompé. De là à imaginer un réveil des Dieux, il n'y avait qu'un pas ; et le deuxième acte nous présente les Dieux et les Déesses rentrant à l'aurore de leurs équipées nocturnes ; et les scènes que Junon fait à son royal époux Jupiter s'apparentent aux fantaisies que le divin Homère a imaginées dans l'*Iliade*. L'arrivée d'Orphée, remorqué par l'Opinion publique, la visite de Pluton à son parent Jupiter, sont prétextes à des épisodes qui sont devenus, dans la seconde version, de vrais tableaux de féerie.

Cette première version était en deux actes et quatre tableaux ; l'*Orphée*, agrandi en opéra-féerie, a quatre actes et douze tableaux. En 1858 et en 1862, les Bouffes présentèrent une mise en scène fort belle pour l'époque, mais qui paraîtrait bien mesquine aujourd'hui avec ses nuages enfantins, avec ses palais primitifs ; nous verrons plus tard[1] comment Offenbach, devenu directeur de la Gaîté en 1874, remania, élargit son œuvre avec l'aide de Crémieux.

Quoi qu'il en soit, la partition d'*Orphée aux Enfers* est encore aujourd'hui une des plus délicieuses qui soient sorties de la plume d'Offenbach. L'ouverture, les couplets d'Eurydice, le duo du concerto d'Orphée avec le solo de violon, la chanson pastorale d'Aristée, les couplets de l'Opinion publique et la strette finale, voilà pour le premier acte. Le chœur exquis

1. Voir pp. 196-198.

— c'est de la grande musique — du sommeil, la valse de Vénus, le divertissement des Heures avec le poétique réveil des Dieux (couplets de Diane, ronde de Mercure, etc.), sont autant de perles; mais la grande scène avec la comparution d'Orphée devant Jupiter et le chœur « Gloire à Jupiter » qui se termine par la marche des Dieux mugie par les cuivres sur la scène, par le tutti de l'orchestre, tout cela c'est de la grande et belle parodie, quelque chose comme la célébration d'un mystère païen dont riraient un Faune ou un Silène. Au troisième tableau, ce sont les couplets du roi de Béotie, le duo de la Mouche avec les difficiles et ravissantes vocalises du rôle d'Eurydice; c'est enfin l'hymne à Bacchus, le fameux Evohé, où éclate géniale l'inspiration du musicien; et enfin ce contraste, vrai chef-d'œuvre, du menuet et du galop final où toute une civilisation semble se ruer en une gigantesque apothéose comique.

Quel fut l'accueil du public? La presse eut une influence très réelle d'abord sur la masse des spectateurs. Elle cria au sacrilège, sous prétexte que les dieux du paganisme avaient droit depuis toujours à la vénération des sociétés qui s'étaient succédé. Cette opinion eut du poids sur les spectateurs qui n'avaient pas encore vu jouer *Orphée aux Enfers*. Mais peu à peu, ces spectateurs, qui se risquaient aux représentations, s'amusaient et faisaient des prosélytes. Si bien qu'au bout de quinze jours le théâtre ne désemplissait plus. On avait profité de ces deux semaines pour pratiquer des coupures utiles dans le livret un peu touffu, et la

pièce avait été allégée de la façon la plus intelligente.

Et puis Offenbach frappa un grand coup. Parmi les détracteurs les plus acharnés de la nouvelle œuvre se trouvait Jules Janin, le critique des *Débats*, qui avait embouché la grande trompette lyrique pour anéantir et *Orphée aux Enfers* et le théâtre des Bouffes. Offenbach et Crémieux, attaqués au nom de la morale, ne prirent pas la chose au sérieux; mais ils décochèrent au « lundiste » excommunicateur une lettre qui fut publiée par le *Figaro* et dans laquelle ils montraient qu'une des phrases dites par Jupiter-Léonce à son entrée dans l'Olympe avait été découpée textuellement dans un feuilleton du susdit Jules Janin. Cette phrase était celle-ci : « On respire une odeur de déesse, une suave odeur de myrte et de verveine, de nectar et d'ambroisie; on entend le roucoulement des colombes. »

Jules Janin ne s'était pas douté qu'il avait été ainsi appelé à apporter sa pierre à l'édification de cet *Orphée aux Enfers* qu'il lapidait de tout son courage; il répliqua faiblement; Offenbach eut le dernier mot pour rire. Et l'élan fut donné dans Paris, à l'étranger; on se rua au spectacle d'*Orphée*. Ce fut la fièvre du moment; ce fut aussi le premier succès européen d'Offenbach. A cette formidable réussite avaient contribué : Mesdames Lise Tautin (Eurydice), Chabert (Diane), Enjalbert (Junon), Macé (l'Opinion publique), Gernier (Vénus), Coralie Guffroy[1] (Cupi-

1. Coralie Guffroy, qui s'était mariée avec un trial d'opéra-comique nommé Geoffroy, s'appela Coralie Geoffroy et créa plus tard aux Folies-Dramatiques *Héloïse et Abélard*, de Littolf.

don), Cico (Minerve), aidées, puissamment aidées par Désiré (Jupiter), Léonce (Pluton-Aristée), Tayau (Orphée) — Tayau était un violoniste égaré dans le vaudeville et l'opérette — Bache (John Styx), Duvernoy (Caron), Tautin père (Cerbère), — ces deux rôles furent supprimés à la douzième représentation — Mercure (Jean-Paul), Morphée (Marchand) — rôle qui ne fut maintenu que pendant trois représentations.

Ajoutons que le rôle de l'Opinion publique avait été tenu jusqu'au jour de la répétition générale par un comédien, nommé Guyot, qui avait une voix de baryton et était chanteur à Saint-Eustache. Le jour de la répétition, la veille du 21 octobre 1858, son rôle lui était retiré et était chanté par mademoiselle Macé. Ainsi en avait décidé Offenbach qui n'avait pas trouvé Guyot assez comique.

Orphée aux Enfers eut 228 représentations consécutives. Il y eut un souper de centième, puis un souper de deux centième, tous deux donnés au restaurant des Frères Provençaux, au Palais-Royal.

La 228e et dernière représentation, au bénéfice d'Offenbach, le 5 juin 1859, fut une soirée de gala. L'Empereur avait demandé qu'elle eût lieu aux Italiens. Le spectacle se composait de la *Joie fait peur*, en lever de rideau, joué par la Comédie-Française, le *Violoneux*, chanté par mademoiselle Cico, *Orphée*, représenté ou plutôt renforcé par les chœurs et l'orchestre des Italiens, puis un pas de la *Sylphide*, dansé par Emma Livry et Mérante, et enfin une saynète intitulée le *Musicien de l'Avenir*, auteurs

Photo Ken

DESIRE
dans *Orphée aux Enfers*
(Rôle de Jupiter, 3e acte)

Eugène Grangé et Philippe Gille, interprètes Désiré (Grétry), Desmont (Gluck), Triet (Mozart) : Duvernoy (Beethoven) et Bonnet (le Musicien de l'Avenir). Offenbach avait écrit une musique spéciale. Cette saynète, qui eut un succès fou, fut intercalée en 1860 dans le *Carnaval des Revues*; nous en reparlerons à son ordre chronologique[1]; elle persiflait Wagner. Quant à la représentation, elle alla aux nues. La recette atteignit 22,000 francs; nous étions loin des 2,000 francs que produisaient chaque soir les Bouffes en faisant salle comble!

Quelques jours après, Offenbach recevait de l'Empereur un bronze et une lettre où Napoléon III lui disait fort galamment que, brisant avec sa grandeur qui l'attachait aux Tuileries, il « n'oubliera jamais la soirée éblouissante qu'*Orphée aux Enfers* lui a fait passer aux Italiens. »

*
* *

Peut-être avons-nous été trop prolixe, peut-être avons-nous insisté d'une façon disproportionnée sur cet *Orphée*. Mais il importait de montrer quelle fut l'importance de cet événement musical sur la carrière d'Offenbach. Le compositeur jusqu'ici avait tâtonné; avec *Orphée* il prit conscience de lui-même, il put développer ses dons, déployer ses ailes. Il fut dès lors comme Crespel, le satanique musicien de la légende d'Hoffmann, qui n'avait qu'à toucher son

1. Voir pp. 86 et suiv.

violon pour déchaîner le rire ou les pleurs. Il sut quelle était sa force, son pouvoir; il fit danser la foule éperdûment jusqu'au jour où la mort vint briser sa lyre magique.

Mais quelle puissance de travail fut la sienne! Qui aurait pu y suffire? Offenbach a écrit plus de cent pièces, en un acte, en deux ou trois actes; il a eu souvent à remanier ses propres ouvrages, il a laissé tomber de sa plume des mélodies égarées dans des revues de fin d'année dont on connaît à peine le nom aujourd'hui. Ajoutez à cela ses occupations et ses préoccupations directoriales, engagements à conclure ou à résilier, répétitions dans trois ou quatre théâtres à la fois, les unes à Paris, les autres le forçant à courir des rives de la Seine à celles du Danube, de la Sprée ou de la Néva; on aura ainsi une idée de l'existence fantastique du musicien et de l'activité épuisante dans laquelle se consumaient ses nerfs irritables. Et cette tension des nerfs entrait sans cesse en lutte avec le caractère le plus aimable, le plus affable qui se pût souhaiter. Offenbach comprenait tellement bien le contraste extérieur autant qu'inexplicable entre son aménité naturelle et la violence de ses impulsions, qu'il écrivit un jour à Meilhac et Halévy une lettre d'absolution prémonitoire pour tous les emportements qu'il pourrait avoir au cours du travail des répétitions[1] :

« Désireux d'entretenir toujours les meilleures

1. Ludovic Halévy m'a permis jadis de prendre copie de cette curieuse lettre dont la teneur fut, paraît-il, renouvelée en partie à Chivot et Duru au cours des répétitions de la *Fille du Tambour-Major*.

relations avec MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, le soussigné, Jacques Offenbach, demeurant à Paris, rue Laffitte, demande d'avance pardon à ses collaborateurs au cas où il les aurait froissés.

« MM. Meilhac et Halévy pourront considérer cette déclaration comme définitive sans toutefois en pouvoir tirer un bénéfice ou un avantage matériels ; elle n'est faite que pour présenter des excuses préalables et rigoureusement personnelles.

« Jacques Offenbach ».

Quelle parfaite loyauté, quelle délicieuse humilité, quelle profonde connaissance de soi-même, quel esprit aussi dans cette lettre! Il y a plus encore : elle nous montre un Offenbach sachant que les soucis de son sceptre directorial seraient toujours supérieurs à ceux de sa vie de compositeur, que l'entrepreneur de spectacles livrerait en lui de perpétuels combats à l'artiste et que les deux carrières se nuiraient réciproquement. Certes les recettes des Bouffes étaient superbes, certes les droits d'auteur cumulés avec ceux du directeur le mettaient à l'abri de toutes préoccupations pécuniaires. Mais cela durerait-il? Offenbach compositeur était prisonnier d'Offenbach directeur. Il fallait inventer du nouveau, n'en fût-il plus au monde. L'antiquité classique avait servi à égayer *Orphée aux Enfers*, pourquoi ne pas infliger à l'histoire de France du moyen âge la même déformation parodique qu'avait subie la Hellade?

Ce fut le secret de la naissance de *Geneviève de*

Brabant. Offenbach s'adressa à Étienne Tréfeu pour tourner au comique la naïve et poétique légende de la sainte qui préside aux destinées de Paris. Et voici comment se peut résumer l'aventure :

Il y avait une fois une jolie duchesse qui n'avait pas d'enfants de son mari. Ce mari, le duc Sifroy, a pour ministre Golo, qui guette la couronne, puisqu'il sait qu'il n'y aura pas d'héritier présomptif. Golo imagine de se débarrasser de Geneviève. Il introduit à la cour un joli page, Drogan, qui aime Geneviève et est payé de retour. Golo prévient le duc : la répudiation de Geneviève est prononcée, Geneviève est condamnée à vivre dans une forêt. Là elle est traquée par des gendarmes à la solde de Golo; mais une fée qui s'intéresse à Drogan fait évader Geneviève avec le page, et tout se dénoue dans les jardins d'Armide, où le duc oublie les fatigues de la croisade en compagnie de Charles Martel, de ses compagnons d'armes et de jolies croyantes. Geneviève est pardonnée, et Golo est puni pour avoir voulu usurper la couronne.

Offenbach a semé à pleines mains les idées et la mélodie dans la pièce en deux actes comme dans la version en trois actes. Qui n'a entendu fredonner le rondeau du Pâté, scandé par les répliques des chœurs, les amusants couplets de la Poule, la sérénade du Page, si plaisamment accompagnée par les bois, puis reprise en duo, et l'étourdissant final du départ pour la Palestine qui termine magistralement le premier acte? Puis c'est la chanson de la Fileuse, inspiration si fraîche avec son ronron de cordes en

sourdine, et le trio si bouffon de « la main et de la barbe », le duo endiablé de Sifroy et de Charles Martel, qui devint classique dès le soir de la première, enfin le duo des hommes d'armes Pitou et Grabuge.

Ce duo mémorable souleva, lors de la reprise de 1867, les fureurs de la censure. Anastasie brandit ses ciseaux parce que, prétendait-elle, des hommes d'armes, ce sont, même au moyen âge, des gendarmes.

— Jamais nous ne permettrons, dit M. Pacini, le plus timoré des bureaucrates, qu'on se moque de la gendarmerie, corps respectable entre tous.

— Nous la respectons autant que vous, répond Hector Crémieux, et nous l'aimons puisque nous chantons sa valeur dans ce vers :

Ah! qu'il est beau d'être gendarme!

— Oui, mais, réplique le censeur, vous donnez à vos uniformes de gendarmes moyen âge des tricornes.

— Eh bien, oui, interrompt Jaime, ce sont des tricornes de l'époque.

Le censeur allait battre en retraite lorsqu'il se ravisa :

— Et puis, votre Pitou appelle son collègue : Brigadier. Il n'y avait pas de brigadiers au moyen âge, ni dans les armées de Charles-Martel. Vous voyez bien que c'est la gendarmerie actuelle que vous avez visée !

Hector Crémieux et Jaime sortirent encore de ce

pas difficile : ils firent de Grabuge un sergent. Et ainsi l'ordre social fut sauvé.

Mais sous sa première forme comme dans sa nouvelle incarnation, *Geneviève de Brabant* ne souleva jamais l'enthousiasme des foules. Peu importait à Offenbach ; il eut toujours pour son œuvre les yeux d'un père. Ce fut en vain ; malgré les interprètes tels que mesdemoiselles Lise Tautin, Mareschal, Chabert, Cico, et des comiques comme Léonce, Désiré, Guyot, Bouvet et Duvernoy, l' « opéra-bouffon » n'obtint qu'un demi-succès. Et lors de la somptueuse reprise en 1875 à la Gaîté avec le personnage nouveau crée par Thérésa, l'opérette, devenue féerie, fut encore discutée.

Le musicien-directeur, avant de revenir à son ancien genre, qui était la pièce en un acte, écrivit des couplets pour une revue de deux actes dont les auteurs étaient Grangé et Philippe Gille (Ludovic Halévy restant dans la coulisse). La revue, qui fut jouée aux Bouffes le 10 février 1860, en plein carnaval, prit pour cette raison le titre de *Carnaval des Revues*. Elle ne mériterait pas qu'on s'y arrêtât si elle n'avait été l'occasion d'une brouille entre Offenbach et Wagner. Wagner jusqu'alors avait toujours émis des opinions favorables à celui qu'il appelait plaisamment « le petit Mozart des Champs-Elysées ». Les relations entre le grave compositeur et le musicien léger s'étaient du reste bornées à de simples rencontres chez des amis communs.

Or, en mai 1859, figurait au programme de la

représentation du gala organisée aux Italiens en l'honneur d'Offenbach, la saynète le *Musicien de l'Avenir*, qui obtint un succès formidable. Les trois revuistes jugèrent bon d'intercaler cette scène au deuxième acte du *Carnaval des Revues* dans le but d'en faire profiter le grand public après l'assistance d'élite qui l'avait applaudie aux Italiens. Voici cette scène qui se plaçait au VI^e^ tableau et dont les personnages étaient les suivants :

WEBER, GRÉTRY, GLUCK, MOZART,
LE COMPOSITEUR DE L'AVENIR

LE COMPOSITEUR DE L'AVENIR, *entrant avec fracas.*

Me voilà! me voilà!... Je suis le compositeur de l'Avenir, et je vous écrase tous, vous, le Passé, vous, la Routine!... Je suis toute une révolution. Plus de notes, plus d'harmonie; plus de diapason! plus de gamme! plus de bémols! plus de dièzes! plus de bécarres! plus de forté! plus de pianos!

GLUCK

Plus de musique alors?

LE COMPOSITEUR DE L'AVENIR

Si! mais une musique étrange, inouïe, indéfinissable, indescriptible!

GRÉTRY

Pourriez-vous nous faire entendre un morceau de votre composition?

LE COMPOSITEUR DE L'AVENIR

J'en ai toujours sur moi. (*Il tire une partition de sa poche, s'approche du chef d'orchestre et le salue.*) Auriez-vous l'obligeance de distribuer ceci à vos musiciens?... (*Après un moment.*) Vous y êtes!... très bien!... com-

mençons!... C'est la Marche des fiançailles. Écoutez et admirez!... (*L'orchestre exécute une symphonie baroque. Le compositeur, un bâton à la main, conduit les musiciens en annonçant les divers motifs.*) La demande en mariage... Départ pour la mairie... Adieux de la mère... (*Rentrée de trompette.*) A cheval, Messieurs!... à cheval!...

GRÉTRY

Ah! ça, mais, on dirait l'enterrement de Bastien... c'est l'air des Bottes de Bastien! (*Mozart, Grétry, Weber et Gluck se bouchent les oreilles*).

MOZART

Ah! le monstre!...

GLUCK, *criant.*

Ah! le gueux!...

WEBER

Ah! le brigand!...

GRÉTRY

Qui est-ce qui a laissé entrer cet homme ici!... (*La symphonie s'achève. Le compositeur, au comble de l'émotion et de l'enthousiasme, tombe par-dessus le trou du souffleur dans les bras du chef d'orchestre, qu'il embrasse. Grétry, Weber, Mozart et Gluck l'aident à se relever.*)

LE COMPOSITEUR

Je n'ai pas fini.

GRÉTRY

Miséricorde!... Est-ce qu'il va recommencer?...

LE COMPOSITEUR

Je vais maintenant vous chanter quelque chose!...

GRÉTRY

Ce sera joli!

LE COMPOSITEUR

La Tyrolienne de l'Avenir!... (*Il chante une tyrolienne. Les quatre compositeurs l'accompagnent en imitant les*

accents du canard. Puis, la tyrolienne finie, ils tombent sur le Compositeur de l'Avenir à coups de poings et le chassent.)

LE COMPOSITEUR, *criant.*

Chassez-moi !... Injuriez-moi !... Je n'en suis pas moins le compositeur de l'avenir !... (*On baisse un rideau qui représente la charge de différents tableaux de la dernière exposition de peinture*).

Cette Tyrolienne de l'Avenir, qui avait été bissée, trissée, avait eu le don d'exaspérer Wagner. Il traînait alors une existence misérable à Paris. Le 25 janvier, le 1er et le 8 février, c'est-à-dire peu de temps avant la première de la revue, il avait donné aux Italiens trois concerts pour faire entendre des fragments de ses œuvres. Il avait eu du mal à recruter des instrumentistes et des choristes. Et les trois concerts, autant de batailles artistiques, avaient surexcité le Paris musicien, mais non pas le Paris qui payait sa place. Et voilà qu'Offenbach parodiait cette musique ! voilà que la Tyrolienne avec accompagnement d'éternûments, chantée par Bonnet, tournant en ridicule le compatriote d'Offenbach, était acclamée !

Wagner ne pardonna pas ce succès. Offenbach ne demeura pas en reste. Lui qui était enthousiaste de la musique de Berlioz, il écrivait dans l'*Artiste* au lendemain d'une des représentations houleuses de *Tannhæuser :* « Être savant et ennuyeux n'est pas de l'art ; il vaut mieux être piquant et mélodieux. » Et Wagner le dira plus tard dans un article de l'*Allgemeine Musik Zeitung* : « Offenbach possède la cha-

leur qui manque à Auber ; mais c'est la chaleur du fumier ; tous les cochons d'Europe ont pu s'y vautrer ».

En 1873, lorsque Wagner écrivit *Une Capitulation*, cette brochure d'un goût éminemment tudesque, qu'on n'a pas comprise chez nous et qui raille indifféremment Français et Allemands, il consacra dans la préface ces quatre vers ironiques à Offenbach :

Combien doux et agréable
Et si commode pour les pieds,
Crak ! Crak ! Crakcrakrack !
Oh ! superbe Jack Offenbach !

Ce n'est pas là, on en conviendra, un modèle d'esprit ou de clarté française. Mais voici qui, mieux que toutes les gloses, résumera les sentiments de Wagner à l'égard d'Offenbach.

Dans l'ouvrage de l'auteur de *Tristan*, publié à Munich en 1911, ouvrage intitulé *Ma Vie*[1], Wagner, qui était allé en villégiature à Biberich, près de Wiesbaden, parle ainsi de la représentation d'*Orphée aux Enfers*, dirigée par un chef d'orchestre auquel il s'intéressait :

« J'appris à connaître le talent du jeune Weisheimer comme chef d'orchestre. Jusqu'alors, il n'avait occupé qu'une place de second ordre au théâtre de Mayence. Mais je fus aussi furieux que dégoûté d'avoir, par intérêt pour ce jeune homme, assisté à

1. La traduction en a été éditée en 1912 par Plon, Nourrit et C^ie^. Le passage cité se trouve t. III, p. 369.

l'abomination que fut cette audition d'*Orphée*. Pendant longtemps j'en tins ouvertement rigueur à Weisheimer. »

Ici éclate véritablement la haine. Peut-être n'en faut-il pas chercher la cause uniquement dans les représailles contre la Tyrolienne de l'Avenir, mais peut-être dans une idée secrète, une peur que manifestait Richard Wagner : à savoir que le musicien qui avait lancé en un quadrille échevelé les dieux de l'Olympe et de la mythologie grecque dans *Orphée*, pourrait aussi faire figurer dans un quadrille non moins frénétique les dieux du Walhalla et de la mythologie scandinave. Pure hypothèse que nous nous permettons d'émettre.

*
* *

D'autres pièces d'Offenbach en un acte précédèrent ou suivirent le *Carnaval des Revues*. Glissons rapidement sur *Un Mari à la porte*, livret de Delacour et Morand, qui fut donné aux Bouffes-Marigny fin juin 1859 et dont tout le monde fredonna la jolie valse chantée par Lise Tautin. Glissons aussi sur une opérette de circonstance, les *Vivandières de la Grande-Armée*, où Jaime fils et de Forges célébraient la campagne d'Italie, et où Bache, en chasseur de Vincennes, jouait le seul rôle à peu près sérieux de sa carrière ; Offenbach avait écrit pour lui une façon de *Marseillaise* qui fut populaire pendant tout l'été de 1859.

Puis se succédèrent dans l'année 1860 :

Daphnis et Chloé; le livret de Clairville et Cordier parodiait plaisamment la pastorale de Longus. Offenbach avait écrit une charmante partition où se remarquaient la romance d'entrée que chantait Chloé (mademoiselle Chabert) : « Même en fermant les yeux », la romance de Méréa (mademoiselle Cico), le trio ravissant de la leçon de flûte où Désiré, mademoiselle Chabort et mademoiselle Juliette Beau (Daphnis) rivalisaient de verve.

La *Symphonie*, paroles de Grangé et Ph. Gille, était un de ces à-propos écrits à l'occasion d'un événement quelconque — ici c'était l'inauguration de concerts classiques par la direction des Bouffes. Offenbach avait composé pour cette pièce de circonstance une série de pages qui n'eurent rien d'éphémère.

Avant de parler du *Papillon*, le ballet qui fut donné à l'Opéra au grand scandale de la gent musicale, d'autres pièces en un acte apparurent où s'avérait le génie du musicien autant que dans une œuvre en deux ou trois actes — je veux parler de la *Chanson de Fortunio*.

Offenbach, lorsqu'il était, en 1847, chef d'orchestre à la Comédie-Française, avait improvisé pour le *Chandelier*, d'Alfred de Musset, une très jolie romance pour le remarquable Fortunio, Delaunay. Mais Delaunay, dont la voix parlée était si caressante, si musicale, si féminine, possédait l'organe le plus âpre, le plus rocailleux, le plus froid quand il s'agissait de chanter. Au bout de deux ou trois représentations du *Chandelier*, Delaunay décida de supprimer la mélodie d'Offenbach. Ce fut un crève-

cœur pour le musicien. Il s'en ouvrit un beau jour à Hector Crémieux et Ludovic Halévy, et les deux librettistes lui apportèrent, quarante-huit heures après, le plus joli canevas qui se pût imaginer pour faire chanter le bataillon mutin des petits clercs de maître Clavaroche.

En huit jours fut écrite la partition, en huit jours elle fut répétée. Le 5 janvier 1861, mesdemoiselles Pfotzer, Baudoin et Chabert, avec Désiré et Bache, affrontaient les feux de la rampe. Mais la romance de Fortunio, qu'avait essayé de chanter Delaunay aux Français, n'existait plus. Que s'était-il passé ?

Mademoiselle Pfotzer, qui créa avec tant de grâce le rôle de Valentin, sortait du Conservatoire, où elle venait d'obtenir le premier prix de chant. Née à Marseille, elle avait gardé un accent de terroir qui avait le don de déplaire à Offenbach. Comment y remédier? Le compositeur interrompit un jour la répétition, se réfugia dans son cabinet directorial et, une demi-heure plus tard, il en revenait avec un autre air plus mélodique, plus musical que celui qu'il avait écrit jadis pour Delaunay, mais où le chant, cette fois, avait le pas sur la parole. Il avait suffi d'une demi-heure... et d'une étincelle de génie pour faire naître un pur chef-d'œuvre [1].

Le succès de la *Chanson de Fortunio* dépassa, le soir de la première, tout ce que l'on pouvait imaginer : la partition fut jouée deux fois; elle l'eût été

1. Je tiens ces détails d'Hortense Schneider qui aimait à les conter pour montrer combien le musicien était homme de théâtre et à quel point son improvisation était féconde.

trois fois, si l'on n'eût redouté une contravention; car la police des théâtres n'entendait pas qu'on plaisantât avec l'heure de la fermeture des théâtres. Les splendides recettes d'*Orphée* avaient reparu aux Bouffes; on se chamaillait dans la presse, les uns refusant de saluer la venue d'un bijou musical, les autres profitant une fois de plus de l'occasion pour dauber sur le compositeur qui gaspillait ses dons à écrire de petites choses... comme si l'histoire du sonnet sans défaut n'était pas éternelle.

Plus grandes encore furent la jalousie et même la haine quand on apprit par les gazettes qu'un ballet d'Offenbach venait d'être reçu à l'Opéra, dans le temple des Rossini, des Meyerbeer, des Halévy! Le scénario du ballet avait été imaginé par le marquis de Saint-Georges, et c'était la Taglioni qui l'avait traduit en chorégraphie. Le *Papillon*, qui fut représenté le 26 novembre 1860, fut dansé par Emma Livry dans le rôle de Farfalla, par mesdemoiselles Fiocre, Emma Beaugrand, Baratte, Brach, par MM. Mérante, Berthier et Lenfant; ce fut un triomphe musical pour Offenbach. Depuis longtemps on n'avait entendu trois actes de danse comportant autant de musique; et comme cette musique était bien rythmée! L'œuvre fut dansée quarante-deux fois, ce qui était énorme pour un ballet, et ce succès ne fit qu'envenimer l'envie. Certaines pages devinrent populaires et l'on importa dans les salons la « Lesginka », un ravissant pas de deux, dansé par Emma Livry et Mérante au deuxième acte. Il n'y a jamais eu de reprise du *Papillon* à l'Opéra; mais depuis la mort d'Offenbach

on a puisé maintes fois dans la partition quand il s'est agi d'ajouter quelques scènes de danse à une œuvre du maître. Le ballet de la *Belle Hélène*, lors de la reprise de 1919 à la Gaîté, celui de *Madame l'Archiduc*, lors de la reprise de 1920 au théâtre Mogador, d'autres encore, n'étaient que des ailes tombées du *Papillon*.

Si la critique ne put atteindre Offenbach à propos du *Papillon*, elle visa le musicien à l'Opéra-Comique le jour où il fit représenter *Barkouf*, le 24 décembre 1861. On avait déjà crié à la profanation lors de l'entrée d'une œuvre du maître à l'Académie impériale de musique; ces cris redoublèrent quand on sut qu'Émile Perrin avait « l'impudence » — ainsi parla Scudo — de lui ouvrir les portes du sanctuaire de Boïeldieu.

Le livret était de Scribe et Boisseaux, qui avaient trouvé le sujet de leurs trois actes dans un conte de l'abbé Blanchet, auteur de romans philosophiques et de nouvelles allégoriques. Barkouf est un chien — on faisait, avant qu'on connût un seul mot de la pièce, un crime à Scribe de transporter sur la scène un molosse ou un terre-neuve. Mais Scribe avait été assez avisé, il est inutile de le dire, pour ne pas confier un rôle musical à un chien; Barkouf était donc resté dans la coulisse, à la cantonade.

Or, Barkouf a été délégué par le Grand Mogol pour assagir le peuple de Lahore, qui est indiscipliné et toujours prêt à la révolte. Ce nouveau gouverneur, dont les crocs sont redoutables, dont les griffes sont acérées, dont les aboiements font

trembler l'empire, mettra les séditieux à la raison. Tous les sujets de Lahore sont atterrés dès que Barkouf se met à aboyer. Seule, Maïma, une courageuse jeune fille, a l'idée d'apprivoiser le dogue; elle administre le pays aux lieu et place de Barkouf; et la justice règne ainsi que la prospérité dans le royaume du Grand Mogol. Mais Barkouf est empoisonné on ne sait comment, et tous les habitants de Lahore pleurent la mort de celui qui avait si bien su les gouverner.

L'air tout à fait plaisant du deuxième acte « Ici, Barkouf! », la valse de la bouquetière, les couplets du dernier acte « Buvez, mais buvez donc! », quelques chœurs entraînants çà et là, et un bon final au deuxième acte, n'avaient pu dégeler le public et surtout les critiques résolus à trouver Offenbach dépaysé à l'Opéra-Comique, et apitoyés sur la mauvaise inspiration qui lui avait fait abandonner les Bouffes. Scudo, dans la *Revue des Deux-Mondes*, avait qualifié *Barkouf* de « chiennerie » en trois actes, et avait dit dans son *Année musicale* que l'œuvre était « misérable, honteuse, pour ceux qui y ont coopéré, et indigne d'être représentée devant un public qui a le droit d'être respecté. »

Non moins exclusif, ni moins agressif avait été Berlioz dans son feuilleton des *Débats*[1], lorsqu'il avait ainsi apprécié l'œuvre d'Offenbach qui, sans atteindre à la hauteur d'autres partitions, ne méritait ni tant de sévérité, ni trop d'enthousiasme :

1. *Journal des Débats*, 3 janvier 1861.

« Cet opéra appartient évidemment au genre en honneur, dit-on, dans ces théâtres que je ne puis nommer; mais quelle nécessité de le faire représenter à l'Opéra-Comique, devant un public qui, n'étant pas préparé à ce genre spécial, ne pouvait qu'en être choqué? Cela n'a pas paru drôle du tout; beaucoup de gens se sont indignés, d'autres riaient, il est vrai, mais de l'idée que l'on avait eue que cela pouvait les faire rire. Quelques-uns sont demeurés stupides, ceux-là bondissaient de fureur. Je n'ai jamais vu le foyer de l'Opéra-Comique dans un pareil état. Les *mots* pleuvaient comme grêle.

« Il est vrai que la musique était pour beaucoup dans les causes de cette exaspération. Le public est assez disposé en effet à admettre tous les genres de musique, même le genre ennuyeux... Mais il n'admettra jamais, ce brave Shahabaham [1] de public, sous aucun prétexte, qu'on lui déchire l'oreille, qu'on lui agace les dents et le système nerveux par des discordances...

« Les auditeurs qui savent la musique s'écriaient : « Ah! ça, le compositeur perd-il la tête? Qu'est-ce que ces harmonies qui ne vont pas avec le chant? Qu'est-ce que cette enragée pédale intermédiaire qui donne la dominante brodée (jolie broderie) par la sixte mineure et indique le mode mineur, pendant que le reste de l'orchestre joue dans le mode majeur? Tout cela peut se faire sans doute, mais avec art, et ici cela est représenté avec un laisser-aller, avec une ignorance du danger dont on n'a jamais vu d'exemple. Cela fait penser à cet enfant qui portait un pétard à la bouche et voulait le fumer comme un cigare... »

1. Shahabaham est un personnage d'un vaudeville de Scribe et X.-B. Saintine, *l'Ours et le Pacha*, qui eut une grande vogue en 1820. Shahabaham est le pacha — passé à l'état de proverbe — pacha tout-puissant qui donne une grande fête et prescrit à tous ses invités de s'amuser sous peine de subir le supplice du pal.

Cette diatribe, qui est un échantillon curieux du style empanaché de Berlioz, donne une idée de l'hostilité que pouvait rencontrer Offenbach dans ce journal grave qu'étaient les *Débats*, antichambre de l'Institut. Ceci ne veut pas dire du reste qu'il fallait considérer *Barkouf* comme un chef-d'œuvre.

On fut moins sévère au *Figaro* : c'était Offenbach lui-même qui avait été chargé de rendre compte de son œuvre sur la demande expresse de Jouvin, absent ce jour-là. Après avoir énuméré les œuvres bouffes de Méhul, de Grétry, de Rossini, de Donizetti, Offenbach disait :

« M'est-il défendu d'essayer de marcher dans la route que des maîtres aimés m'ont tracée? Que je n'atteigne pas le but, soit! mais que je n'aie pas le droit de me casser le cou dans ce chemin-là, voilà ce que je conteste. Reste à savoir si je suis mort. Le public le dira... »

Barkouf avait été interprété par Saint-Foy, Berthelier, Nathan, Warot, mesdames Marimon, Bélia et Casimir. Dès la deuxième représentation, Warot souffrant était remplacé et mademoiselle Bélia abandonnait son rôle à la cinquième. *Barkouf* était condamné. Au bout de sept soirées (quatre dans les derniers jours de 1861, trois dans les premiers jours de 1862), la pièce disparut de l'affiche. Elle n'était pas morte tout à fait cependant. Offenbach, qui estimait sa partition supérieure au livret, confia en 1870 à Nuitter et à Tréfeu le soin de refaire une pièce : *Barkouf* devint un opéra-bouffe sous le titre de *Boule-de-Neige*, qui fut joué aux Bouffes le 14 dé-

cembre 1871. Malgré mesdames Peschard, charmante en dompteuse d'ours, Thierret, Bonnelli, Nordet, malgré Désiré, Berthelier (le seul qui restât de la création), Montrouge, Edouard Georges et Duplessis, la pièce ne demeura pas longtemps sur l'affiche. Le chien Barkouf était devenu l'ours Boule-de-Neige, et l'action avait été transportée dans un autre coin du plateau central de l'Asie. Offenbach avait ajouté à sa partition un amusant quatuor et un sextuor syllabique fort gai. Les pièces comme les êtres ont leur destin.

Offenbach, loin de se laisser détourner de son inspiration par les soucis de sa direction des Bouffes ou par les répétitions à l'Opéra et à l'Opéra-Comique des deux œuvres dont nous venons de conter les péripéties, n'en continuait pas moins à travailler pour son théâtre.

Quelques jours après la *Chanson de Fortunio*, le 25 janvier 1861, les Bouffes jouaient une farce de carnaval intitulée les *Musiciens de l'orchestre;* les paroles étaient de Bourdois et de Forges; la partition était de Léo Delibes, Hignard, Erlanger et Offenbach. Les acteurs s'installaient dans la salle, aux galeries, et se livraient à toute une série d'excentricités musicales sous la conduite de mademoiselle Tostée qui était postée au pupitre du chef d'orchestre; Désiré Guyot et Bache jouaient d'autres rôles fantaisistes.

Puis vint *Le Pont des Soupirs*, opérette en deux actes et quatre tableaux, de Crémieux et Halévy, qui fut jouée le 23 mars 1861. Le livret est d'une folie

charmante; mais est-il possible de raconter l'aventure du doge Cornarino Cornarini, venant, tel Ulysse, sous les traits d'un mendiant, rechercher son épouse Catarina, dont la vertu chancelle à Venise en écoutant les sérénades et les propros galants du seigneur Fabiano Fabiani Malatromba? Et l'histoire se termine en plein carnaval par le départ pour l'Espagne des deux amoureux en un boléro final.

Mais il n'y a pas que de la folie dans la musique du *Pont des Soupirs*, il y a aussi de la poésie. Et peut-être, dans ces pages si délicates, si fluides, verrait-on déjà s'estomper l'atmosphère du tableau de Giulietta qui se passe dans la cité des lagunes au troisième acte des *Contes d'Hoffmann*. Dès l'ouverture, avant que le rideau soit levé, s'esquisse derrière le rideau le chœur devenu populaire :

Ah! que Venise est belle!
Le soir elle étincelle;
Le jour elle sourit
Et chante la nuit.

Et quand le rideau s'est levé, quand ce chœur a chanté la beauté de Venise, le doge entonne une ravissante barcarolle en duo accompagnée par la flûte et le hautbois :

Dans Venise la belle
Que cherchons-nous?

Et l'écuyer de Cornarino répond mélancoliquement :

Une épouse fidèle
A son époux.

Et aussitôt le doge de répliquer par des « la, laïtou »

qui sont de l'effet le plus imprévu et le plus comique. Au deuxième tableau, l'air de Malatromba « Ah! qu'il est doux, mon beau rêve! » est un bijou mélodique; c'est aussi par la grâce de la ligne que se distingue le chœur des gondolières au deuxième acte : « Vole, vole, ma gondole ». Enfin le dernier tableau, celui du carnaval, est d'un mouvement, d'une vie qui rappellent l'intensité de rythme et de coloris dont se recommandent les grands finals des opérettes célèbres du maître.

Le *Pont des Soupirs*, par l'abondance de sa partie chorale, par la difficulté aussi de cette partie, n'est pas d'une exécution couramment réalisable dans un théâtre. Et c'est, à mon avis, ce qui expliquerait l'abandon dans lequel cette œuvre si bouillonnante, si papillonnante, a été laissée. A sa création, le *Pont des Soupirs*, qui eut un énorme succès de première, avait pour interprètes Désiré, Tacova, Bache, Potel, mesdemoiselles Pfotzer, Lise Tautin et Tostée. En 1868, le 8 mai, la pièce remaniée, agrandie, fut reprise aux Variétés. Certaines pages avaient disparu de la partition, entre autres un duo à vocalises étourdissantes, au dernier tableau; mais d'autres morceaux avaient été ajoutés, notamment dans le rôle de Malatromba qui cette fois fut chanté par Dupuis. Cornarino, créé par Désiré, était chanté par Thiron, qui débuta ainsi aux Variétés et devint plus tard sociétaire de la Comédie-Française. L'excentrique Tacova céda la place à Grenier dans le chef du Conseil des Dix. Seule Lise Tautin reprit son rôle de Catarina.

Au moment où les représentations du *Pont des Soupirs* étaient loin d'avoir épuisé leur vogue, on voyait, à l'entrée des artistes des Bouffes, stationner chaque après-midi un équipage à la livrée d'un personnage touchant de près à l'Empereur : c'était le duc de Morny qui venait faire répéter une pièce en un acte dont il avait écrit le livret. Cette pièce s'appelait : *M. Choufleuri restera chez lui le 24 janvier 1833...* Les Bouffes fermèrent leurs portes le 29 mai. Deux jours plus tard, le 31 mai, dans les salons brillamment illuminés de la Présidence du Corps législatif, et devant une assistance où le tout-Paris politique, mondain et artistique, s'était entassé, l'opérette en question, dont Offenbach avait écrit la musique, était acclamée.

Trois collaborateurs s'étaient modestement dissimulés pour ne laisser la gloire de cet acte qu'au duc de Morny, fils du comte de Flahaut et de la reine Hortense, donc frère utérin de Napoléon III. Ces trois collaborateurs étaient Crémieux, Halévy et Lépine, homme de lettres sous le pseudonyme de L'Epine, secrétaire de M. de Morny et conseiller à la Cour des Comptes.

Le point de départ de la pièce était charmant : un bourgeois du Marais, vaniteux, Choufleuri, fils aîné de M. Jourdain sans nul doute, avait eu l'idée, sans connaître personne, d'inviter à une soirée ministres et ambassadeurs, autrement dit, toute une série de gens qui n'étaient pas de son monde. L'invitation qui avait été semée un peu partout, ajoutait : « On fera de la musique. On entendra madame Sontag,

M. Rubini et M. Tamburini. » Or les invités de marque s'excusent de ne pas venir chez le monsieur qu'ils ne connaissent pas et les artistes commandés se trouvent, par un hasard curieux, tous subitement malades. Choufleuri est désespéré, il se croit déshonoré, quand sa fille vient à son secours. Elle aime un musicien nommé Babylas, que son père a refusé de lui accorder en mariage. Babylas se présentera à la soirée comme le double de Rubini; la jeune fille, Ernestine, se fera passer pour la Sontag, et Tamburini sera figuré par Choufleuri qui chantera en italien ajoutant *no* à chaque mot masculin et *na* à chaque mot féminin. La fin on la devine : Ernestine et Babylas profitent de leur déguisement pour forcer Choufleuri à leur donner son consentement.

C'était un canevas des plus comiques. Peut-être la folie intitulée : *Gargouillada*, qui servait de dernier acte aux *Folies Dramatiques* de Dumanoir, Clairville et Hervé, jouées en 1853 au Palais-Royal, n'était-elle pas étrangère à la conception de *M. Choufleuri*, d'autant plus que M. de Morny, nous le verrons plus tard [1], avait assisté jadis aux répétitions de ces *Folies Dramatiques* et avait fait jouer la pièce aux Tuileries où elle avait déchaîné les rires les plus impériaux. Il est bon d'ajouter qu'Offenbach avait enjolivé *M. Choufleuri* d'une musique farcie des excentricités les plus désopilantes ; le boléro-duo de Babylas et Ernestine : « Pedro possède une guitare », le trio parodique de Babylas, Ernestine et Choufleuri : « J'arrive en galant paladin », suivi de l'en-

1. Voir le volume consacré à Hervé.

semble : « C'est Babylas », et enfin le trio italien : « Italia la bella », furent les pages les plus exquisement folles de cette partition qui est restée au répertoire. Les interprètes, Désiré (Choufleuri), Potel (Babylas), Marchand (Petermann), Bache (l'invité Balandard), Lise Tautin (Ernestine), et Léonce[1] (dans le rôle de madame Balandard), avaient été associés au triomphe de l'auteur ; ils y avaient du reste, nullement intimidés par le changement de cadre, mis du leur. En voici un exemple : l'auteur, quand les artistes arrivèrent au Corps législatif, vint s'assurer que rien ne manquait à ses interprètes. Le fantaisiste Bache se plaignit de la chambre qui lui avait été attribuée pour s'habiller et se maquiller. Prenant M. de Morny par un bouton de l'habit, il lui dit sans plus se gêner :

— Et puis vous feriez bien, mon cher ami, de me faire octroyer aussi des biscuits et une bonne bouteille de vin, du meilleur, vous savez, comme si c'était pour vous.

De Morny se mit à rire et donna des ordres.

Il revint, en auteur qui connaît son théâtre, avant que les trois coups réglementaires fussent frappés au lever du rideau, voir si tous les accessoires avaient été apportés à chacun. A Désiré il demanda

1. Léonce obtint un succès fou dans ce travesti. Le *Figaro* raconte que lorsque la pièce vint en septembre devant le public, un provincial naïf envoya à Léonce un magnifique bouquet que l'acteur porta pendant la représentation avec ostentation, et une invitation à déjeuner qu'il accepta pour le lendemain. Léonce s'amusa follement de l'ébahissement du spectateur ingénu qui vit arriver au restaurant, au lieu de la jolie dame qu'il attendait, un homme au nez surmonté de lunettes bleues — triste réalité !

s'il n'avait pas oublié la tabatière de Choufleuri. Et Désiré de montrer le modèle qu'il avait apporté.

— Mais ce n'est pas du tout une tabatière de bourgeois parvenu, lui dit de Morny. Tenez, voilà ce qu'il vous faut.

De Morny lui tendit une magnifique boîte en or [1] enrichie de pierreries, aux initiales de l'interprète. A tous les autres acteurs et actrices, il trouva un prétexte analogue pour leur offrir un souvenir de cette fameuse soirée.

A la réouverture des Bouffes, le 14 septembre, la pièce fut l'attraction de la soirée ; elle s'appelait non plus *M. Choufleuri restera chez lui le 24 janvier 1833*, mais *M. Choufleuri restera chez lui le...* De plus l'auteur principal, M. de Morny, n'avait pas voulu que son nom figurât sur l'affiche, on l'avait remplacé par le pseudonyme de M. de Saint-Rémy ; et mademoiselle Auclair avait repris le rôle de Lise Tautin. La *Chanson de Fortunio* terminait le spectacle.

La troupe des Bouffes pendant la fermeture était allée moissonner des lauriers autrichiens avec *Orphée* au théâtre An der Wien. Quant à Offenbach, il avait donné sa démission de directeur, pour passer le sceptre de la scène du passage Choiseul à son ami Varney. Voici quel était son bilan : à l'actif, six ans de succès ininterrompus ; au passif, des frais sans cesse grandissants, nécessités par son goût du beau, par son désir de donner un spectacle dont la tenue

1. La tabatière de Désiré a passé aux enchères en 1919 à l'Hôtel Drouot ; elle est en possession d'un de nos plus acharnés collectionneurs de bibelots de théâtre.

artistique dépassât celle du programme antérieur. Et puis sa fièvre incessante de travail pendant l'année théâtrale lui imposait le devoir de se reposer.

Alors que le duc de Morny avait établi ses pénates à Deauville, Alphonse Karr avait découvert la plage d'Etretat ; il avait fait signe à quelques amis parmi lesquels se trouvaient de Villemessant et Offenbach. En 1860, Offenbach avait débarqué sur cette plage pittoresque et, avec les droits d'*Orphée aux Enfers*, il avait fait acquisition du terrain sur lequel il avait bâti la villa baptisée du nom de son premier chef-d'œuvre.

Il faudrait des pages entières pour conter la vie familiale et amusante en même temps, du maître. Que de réunions joyeuses, originales, dans ce coin si attrayant où défilaient tour à tour les intimes, les artistes, les admirateurs ! Combien de fois il fallut réquisitionner des chambres chez les paysans ou les pêcheurs d'Etretat pour loger les invités ! Et Offenbach ne comprenait pas l'hospitalité à moitié : quand fut célébré le mariage de sa fille Berthe avec Charles Comte, la centaine d'amis qui étaient venus de Paris furent hospitalisés dans le village : Offenbach et madame Offenbach leur faisaient apporter le matin le petit déjeuner ; à midi et le soir on se réunissait dans la villa Orphée dont toutes les chambres avaient été transformées en salles à manger.

En d'autres occasions on jouait la comédie, le vaudeville, on montait des charades, on essayait entre fidèles, transformés parfois en critiques, les pièces qui allaient affronter dans l'année les feux de la

rampe. On se lançait même dans le drame et chacun faisait assaut de verve, de fantaisie, d'inventions burlesques. André Martinet[1] a décrit par le menu ces séances, et c'est dans son volume qu'ont puisé et puiseront tous ceux qui voudront évoquer les souvenirs de l'existence à la fois patriarcale et divertissante du compositeur.

*
* *

Voici donc Offenbach débarrassé des soucis de sa direction. De nouvelles pièces sont mises par lui en musique. La première qu'il donne aux Bouffes, c'est *Apothicaire et Perruquier*, plutôt un pastiche de musique du XVIII[e] siècle qu'une opérette.

En 1860, Élie Frébault avait déposé dans le théâtre le manuscrit d'*Apothicaire et Perruquier*, accompagné de la musique composée par Laurent de Rillé, c'est-à-dire correctement écrite, mais sans aucune originalité. Offenbach n'avait pas trouvé le livret sans intérêt. Le malheur (ou le bonheur) avait voulu que la partition fût égarée et que le musicien ne possédât aucune copie de son œuvre, ce qui, on l'avouera, était bien extraordinaire. Pressé de réclamations, obsédé des plaintes des deux auteurs, Offenbach, pour réparer le préjudice causé, écrivit une partition ; et ainsi, mademoiselle Sempronia Boudinet, qui fait prendre à son père le perruquier Chilpéric qu'elle aime pour l'apothicaire que son

1. Ouvr. cité, pp. 250-252.

père veut lui donner pour époux, put chanter son aventure en musique. *Apothicaire et Perruquier*, où se remarquait un air fort bien venu : « Une fillette ingénue », fut créé par mademoiselle Gervais, MM. Desmonts, Potel et Jean-Paul, qui en firent ressortir la saveur ancienne.

Le *Roman Comique*, de Crémieux et Halévy, était une lointaine imitation de l'œuvre de Scarron ; dans ces trois actes, seuls avaient été conservés les personnages de l'original. La soirée du 10 décembre 1861 ne fut aux Bouffes un succès pour aucun des auteurs, et l'on ne fit même pas grâce à un final du deuxième acte qui était plein d'entrain.

A un mois de distance, le 11 janvier 1862, *Monsieur et Madame Denis*, opérette en un acte, de Delaporte et Laurencin. Encore une partition charmante dont les créateurs furent mademoiselle Pfotzer, mademoiselle Darcier, la nièce du célèbre chanteur, mademoiselle Simon, danseuse de l'Opéra qui abordait la carrière de chanteuse, et l'amusant Potel. Pourquoi l'opérette *Monsieur et Madame Denis* n'a-t-elle pas obtenu le succès de la *Chanson de Fortunio ?* C'est là un de ces mystères que la postérité pourrait résoudre si un directeur avisé voulait porter aujourd'hui en appel le jugement de 1862. La « chacone » de *Monsieur et Madame Denis* peut entrer en comparaison avec les plus jolies inspirations du maître.

Avec Jules Moinaux et Siraudin, pendant l'été de 1861, Offenbach avait travaillé au *Voyage de MM. Dunanan père et fils*, opéra-bouffon en deux

actes et quatre tableaux. Voici un billet qu'Offenbach écrivait à Jules Moinaux au sujet de la lecture de la pièce au directeur des Bouffes, Cantin (car Varney avait déjà cédé son fauteuil) :

« Mon cher Moinaux,

« Je suis à Paris jusqu'à lundi matin. Si vous pouviez venir me voir demain vers quatre heures, nous causerions de *Dunanan*. J'en ai parlé à Cantin qui désire vous voir avec la pièce — pour les Bouffes.

« Votre

« Jacques Offenbach ».

Samedi.

Cette lettre est précieuse, parce que, deux jours plus tard, Offenbach rentré à Étretat, assistait à l'incendie de sa villa, et il télégraphiait à Jules Moinaux le lendemain :

« Orphée brûlé. Dunanan sauvé. Tous vont bien. »

Offenbach conserva sa sérénité, fit rebâtir sa villa Orphée et s'occupa à retoucher le *Voyage de MM. Dunanan père et fils.*

La première représentation eut lieu le 23 mars 1862 aux Bouffes. C'était une espèce de revue, de cadre extensible destiné à loger des actualités, des numéros de music-hall comme nous dirions aujourd'hui. On y voyait la reproduction féerique, avec une foule de figurants sur la scène, du Casino-Cadet, récemment ouvert et qui était le succès du moment. On y applaudissait un ballet d'enfants qui fut l'occasion de l'habituelle levée de boucliers des ennemis d'Offenbach : « Les enfants doivent être couchés à

huit heures », écrivit le critique de la *Presse*, Paul de Saint-Victor. Offenbach au bout de quelques jours supprima le ballet des enfants. Cela n'empêcha pas la pièce de réussir et la partition d'être des plus agréables ; la barcarolle du premier acte, notamment : « A Venezia la bella » a été longtemps populaire. Les interprètes s'appelaient Pradeau, amusant au possible en homme-orchestre, Léonce, Désiré, Duvernoy, Potel et mesdames Géraldine, Darcier et Baudoin.

L'année 1862 ne vit pas éclore d'autre pièce qu'un acte intitulé *Jacqueline*. Crémieux et Halévy s'étaient groupés sous le pseudonyme de Pol d'Arcy ; Offenbach avait repris son nom d'Alfred Lange. *Jacqueline*, chantée par mesdames Boisse et Dachet, par Bache, Duvernoy et Tacova, n'a guère laissé de traces.

La grande troupe en ce moment était en représentations à Bruxelles, et *Orphée* triomphait par sa valeur intrinsèque et ses artistes, mais non par sa mise en scène. Offenbach raconte plaisamment dans une lettre que M. Delvil, directeur de l'Olympia, « ne reculant devant aucune économie, avait installé l'Olympe dans un salon de campagne. »

Le musicien utilisa ses loisirs à travailler aux *Bavards*, ou, pour parler plus exactement, à remanier cette œuvre. Le livret était de Nuitter. La pièce avait été donnée en un acte, sous le titre de *Bavard et Bavarde*, au théâtre d'Ems, pendant l'été de 1862, devant la belle société de la station estivale allemande alors à la mode. Nuitter, conseillé par le musicien,

vit dans l'imbroglio qu'il avait tiré de Michel Cervantès, l'étoffe d'un acte de plus, et les *Bavards* furent donnés aux Bouffes le 20 février 1863 en deux actes. C'est, si on peut ainsi le qualifier, une opérette de cape et d'épée. Il pleut là-dedans des soufflets, des coups d'épée et des estafilades. L'action se passe en Espagne. Un seigneur nommé Sarmiento a été condamné à une amende pour avoir égratigné un voisin avec sa rapière. Pendant que Sarmiento s'acquitte chez le juge, un pauvre hidalgo, Roland, lui demande un coup de rapière qui lui rapportera quelque argent; et il accompagne sa prière d'une redondance d'érudition, d'un luxe de volubilité que Sarmiento se promet de mettre à profit; car il y a une femme, Béatrix, qui est une bavarde incorrigible. Et c'est alors un duo ou plutôt un duel de paroles entre Roland et Béatrix, duel qui ne s'arrête que lorsque la femme de Sarmiento, submergée, affolée, surexcitée, puis ne pouvant plus placer un mot, un soupir, s'avoue vaincue et désormais guérie. Nuitter avait greffé sur ce très amusant scénario un alcade grotesque, un frère de Brid'oison, qui fit la joie du public. Et les *Bavards* furent un gros succès. Jamais, du reste, Offenbach n'avait parlé une langue musicale plus spirituelle, plus élégamment ailée. Sa partition est un bijou de légèreté gracieuse. Le chœur des créanciers du premier acte, l'entraînante chanson de Roland : « C'est l'Espagne qui nous donne le bon vin, les belles fleurs », le trio des biscuits, la romance : « Sans amour ah ! peut-on vivre » en sont

les perles. Madame Ugalde avait porté crânement le travesti de Roland ; Pradeau était inénarrable en alcade, Désiré était Sarmiento ; Édouard Georges, Valter et mademoiselle Tostée complétaient une interprétation qui contribua à la réussite des *Bavards*.

Pendant un an Offenbach reste silencieux, mais non inactif. Des œuvres sont en projet, les unes qu'il mènera jusqu'au bout, les autres qu'il abandonnera parce qu'il ne leur trouve pas les qualités vitales qui constituent le théâtre : de ce nombre est le *Salon Pitzelberger*, dont un ami personnel lui avait fourni le livret. Malgré sa bonne volonté, il ne put se décider à en écrire la musique ; et c'est par une sérieuse indemnité qu'il dédommagea « l'ami » qui se montra homme d'affaires consommé. Il termina la partition des *Fées du Rhin*, ballet dont le scénario était de Nuitter et Tréfeu, et qui avait été commandé par l'Opéra de Vienne ; il ébaucha *Friquette*, opéra-comique en un acte, de de Forges, qui devait être donné aussi à Vienne, mais à l'An der Wien.

Quelques jours lui avaient suffi pour composer *Lischen et Fritschen*, un petit acte que l'acteur Paul Boisselot [1] lui avait apporté un jour à Ems avec le sous-titre de « conversation en un acte » qu'Offenbach trouva original de conserver. Le directeur

1. Paul Boisselot ne se fit pas seulement connaître comme un excellent acteur — il jouait aux Folies-Dramatiques, puis au Vaudeville, les « comiques habillés ». C'était aussi un auteur dramatique. Ses œuvres furent nombreuses. Citons : *Amour et Amour-propre*, le *Carnaval des Blanchisseuses*, les *Soirées du Boulevard du Temple*, etc.

d'Ems, dans un dîner où il était question de l'invraisemblable facilité du musicien, avait porté à Offenbach le défi d'écrire une partition, de la mettre au point en huit jours et de la faire jouer. La pièce de Boisselot servit à l'expérience, et le compositeur gagna son pari.

Lischen et Fritschen est l'histoire amusante d'un domestique alsacien, Fritschen, qui parle si mal le français que son maître le congédie. Il rencontre Lischen, une jeune marchande de balais, qui est affligée de la même infirmité. Tous deux se font d'abord peur, puis ils se réconcilient sur une valse à deux temps. Et ils parlent mariage. Mais voilà qu'en examinant une correspondance de famille, ils découvrent qu'ils sont frère et sœur; une lecture plus attentive d'une lettre en la possession de Lischen qui n'avait pu la déchiffrer, leur montre qu'ils sont cousin et cousine. Ils pourront donc enfin convoler en justes noces.

L'ouverture, la romance de Lischen, et le duo :

Je suis Alsacien,
Nous somm's Alsaciens.

puis :

Quand une Alsacienne
Trouve un Alsacien.

bref, toute la partition est d'une gentillesse et d'une gaîté bon enfant qui ont maintenu la pièce au répertoire.

La version primitive de Boisselot comprenait quatre personnages : Kaspar Freulich, père de

Fritschen, Fritschen, Hermann, amoureux de Lischen, et enfin Lischen. Il la réduisit à deux. Quant au fameux duo dont il vient d'être question, il servait de final à l'opérette : Offenbach le plaça au milieu de l'œuvre et le fit figurer à nouveau à la fin pour le bien graver dans l'esprit du spectateur.

Lischen et Fritschen, après avoir été donné à Ems en 1863, fut joué le 5 janvier 1864 aux Bouffes devant une salle enthousiaste qui acclama aussi les deux artistes, Zulma Bouffar, dont ce fut le début, et Désiré, chargés de parler et de chanter l'idiome alsacien de la pièce.

On fit un accueil réservé à l'*Amour chanteur*, donné le même soir ; le livret était de Nuitter et l'Épine, et les interprètes étaient mesdemoiselles Irma Marié, Géraldine, MM. Pradeau, Désiré, Duvernoy et Édouard Georges. *Il signor Fagotto*, huit jours après, le 13 janvier, livret de Nuitter et Tréfeu, fut un réel succès, après avoir fait ses preuves l'année précédente à Ems. Il y a dans la partition d'*Il signor Fagotto* une imitation de cris d'animaux dont la folie laisse loin derrière elle les quelques onomatopées de la *Création*, l'oratorio de Haydn. Il y a aussi un quatuor d'entrée, une chanson de l'antiquaire et un sextuor final où Offenbach parodie et la musique de son temps et la musique moderne, sextuor qui aurait, à lui seul, mérité de tirer la partition de l'oubli.

Le 4 février, Offenbach à l'Opéra de Vienne devait diriger la première de son ballet des *Fées du Rhin* ; mais en proie à ces douleurs de rhumatisme

et de goutte qui devaient le torturer pendant toute son existence, il ne put monter au pupitre, à la grande désolation du public ; et c'est à l'hôtel, dans son lit, qu'on vint lui apporter la nouvelle de son gros succès. Il se hâta de guérir pour pouvoir rentrer à Paris où l'on répétait les *Géorgiennes* qui furent représentées le 16 mars.

Le livret de Jules Moinaux était d'une agréable fantaisie. Il s'agissait d'un village de Géorgie assiégé par un pacha dans le but de réorganiser son sérail. Les femmes se défendent vaillamment, pénètrent dans le camp ennemi et font le pacha prisonnier. Le public s'amusa beaucoup. Néanmoins, pendant la première quinzaine, on fit grise mine à ces trois actes ; il y eut même une interruption par suite de l'aphonie de mademoiselle Saint-Urbain ; puis, reprise par mademoiselle Ugalde, deux jours plus tard (le temps d'apprendre son rôle). La pièce se joua plus de cent fois. Le chœur des Géorgiennes, la chanson pittoresque de la treille, l'air amusant du capitaine (Zulma Bouffar en travesti), et la *Marseillaise* des femmes, qui couronnait irrésistiblement la partition, — j'oubliais l'air du Pacha, chanté par Pradeau, et un duo entre ce dernier et Léonce, — furent les pages applaudies de ces trois actes. De jolis décors, et un bataillon de plus jolies femmes encore, comptèrent aussi parmi les attractions de ces *Géorgiennes*.

CHAPITRE III

L'APOGÉE DE LA MUSIQUE BOUFFE

Meilhac et Halévy. — Les répétitions de la *Belle Hélène* aux Variétés. — Le succès de l'œuvre. — Quelques pages inédites de la *Belle Hélène*. — Les *Bergers* aux Bouffes. — Cora Pearl dans la reprise d'*Orphée aux Enfers*. — *Barbe-Bleue* aux Variétés. — La *Vie Parisienne* au Palais-Royal. — La *Grande-Duchesse* aux Variétés. — Le succès de ces deux pièces pendant l'Exposition de 1867. — *Robinson Crusoé* à l'Opéra-Comique. — L'*Ile de Tulipatan* aux Bouffes. — La *Périchole*. — *Vert-Vert* à l'Opéra-Comique. — La *Diva* aux Bouffes. — La *Romance de la Rose*. — La *Princesse de Trébizonde*. — Les *Brigands*.

Offenbach, qui n'était plus directeur des Bouffes, entretenait avec cette scène des relations amicales et artistiques à la fois ; mais il n'était plus qu'un simple auteur vis-à-vis de son ex-théâtre. Des propositions sérieuses lui étaient faites d'autre part aux Variétés qui désiraient monter une œuvre de lui. Et de plus, Hortense Schneider, qui était l'étoile du Palais-Royal, venait de quitter le théâtre, après s'être brouillée avec Plunkett, le directeur, qui ne retenait

pas précisément ses pensionnaires avec des chaînes d'or.

Un beau matin de 1864, Offenbach, Henri Meilhac et Halévy, vinrent sonner à la porte d'Hortense Schneider pour lui offrir le rôle principal de la *Belle Hélène*, l'opérette qu'ils venaient de terminer.

Comment Henri Meilhac, dont on n'a vu encore le nom que sur une affiche, pour le *Brésilien*, un petit acte joué au Palais-Royal le 9 mai 1863 [1], se trouva-t-il amené à écrire un livret avec Ludovic Halévy qui était déjà très connu?

Meilhac et Halévy étaient deux camarades du lycée Louis-le-Grand qui s'étaient presque ignorés pendant le temps de leurs études. Meilhac avait deux ans de plus qu'Halévy et on sait qu'entre collégiens les années comptent double : Meilhac était sorti de Louis-le-Grand trois ans avant Halévy; tous deux s'étaient connus de très loin aux récréations, car ils faisaient partie de la même cour. Sortis du lycée, ils s'étaient rencontrés sur le boulevard, avaient refait connaissance et les hasards de la vie avaient nivelé entre les deux labadens la distance créée par les études : ce n'étaient plus un « grand » et un « petit », ce furent deux amis qui se mirent à collaborer. Qui des deux fut le constructeur, qui l'enjoliveur? Il me semble bien qu'Halévy dut donner la forme théâtrale aux idées que lui apportait Meilhac, et que ce dernier dut encore saupoudrer d'esprit les

1. Le *Brésilien* était un vaudeville en un acte; Offenbach n'avait écrit la musique que d'une chansonnette chantée par Brasseur, qui jouait dans cette pièce le rôle du comédien Greluche; voir plus loin, page 139.

matériaux mis en place par Halévy ce qui ne veut pas dire non plus qu'Halévy manquât de mordant et de cette exquise irrévérence à l'antiquité, mêlés à un arrière-goût de blague universitaire, qui font la supériorité de cette *Belle Hélène*, où le livret et la musique sont d'égale valeur caricaturale et philosophique.

Offenbach, Meilhac et Halévy étaient arrivés chez Hortense Schneider au bon moment : la diva, nerveuse, était à la veille de quitter Paris pour aller à Bordeaux oublier chez sa mère les ennuis que lui avait causés le théâtre ou plutôt le directeur du Palais-Royal. Elle partit ; mais auparavant elle avait écouté la partition que lui avait jouée Offenbach. Trois jours après, une dépêche affectueusement pressante, l'espoir de créer un rôle délicieux et aussi un brillant contrat qui acceptait toutes les très légitimes exigences de la nouvelle pensionnaire des Variétés, ramenaient Hortense Schneider au théâtre. Et l'on se mit à repéter.

Les répétitions furent houleuses. Offenbach, avec sa longue figure de chèvre désolée, avec son nez busqué, avec ses cheveux tombant en boucles indomptées sur ses épaules amaigries, n'était pas enchanté — loin de là — de son orchestre de vingt-six musiciens qui, sous la conduite de Lindheim, prenait des libertés avec les mouvements indiqués. Les masses chorales ne satisfaisaient pas non plus l'auteur.

Avec Hortense Schneider, Offenbach fut maintes fois en désaccord au sujet de l'interprétation proso-

dique de certaines phrases musicales. Un jour, il frappe de sa canne le dos d'un fauteuil, casse la canne, mâchonne le cordon de son lorgnon — c'était le signe de la grande colère — et il dit, ou plutôt il crie à la diva :

— Pourquoi chantes-tu : « Il nous faut *de* l'amour », alors que j'ai écrit ma musique pour qu'on chante : « Il nous faut d'l'*a-amour* » ?

Et Hortense Schneider de lui démontrer que la prosodie en discussion sonnait mal. Offenbach se rebiffa, tempêta. Puis tout à coup la lumière se fit ; il dit au chef d'orchestre :

— Au fait, c'est elle qui a raison ; elle sait mieux la prosodie que moi. Lindheim, laissez-la faire.

Et Hortense Schneider, de qui je tiens cette anecdote, ajoutait :

— A ce moment-là, il avait déjà oublié ses nerfs.

Pendant ce temps, Halévy se promenait de long en large à travers les fauteuils sans intervenir, et Meilhac était assis dans une stalle, tout timoré, tremblant presque, rongeant ses ongles et poussant de temps en temps un soupir.

Un autre jour, Offenbach crut avoir entendu du bruit dans une baignoire. Il ne supportait aucun étranger aux répétitions. Il fit interrompre orchestre et chanteurs et lança dans la salle ses yeux fulminants auxquels son binocle impassible donnait un caractère fantastique.

— Quelqu'un est là ! s'exclama-t-il. Je ne veux personne !

— Personne? lui dit Meilhac. Pas même le comte de Morny?

— Ah!... Si le comte de Morny est là, c'est une autre affaire. Lui et le chef de claque, je veux bien, mais ceux-là seuls.

Et le comte de Morny de se montrer, et Offenbach de lui faire fête.

Le travail des répétitions avançait lorsqu'une querelle éclata entre Hortense Schneider et une de ses camarades, nommée Silly, qui devait créer le rôle d'Oreste. Lorsqu'au premier acte, la Belle Hélène chantait :

Nous nous mettons à table à sept heures,

Oreste-Silly avait imaginé de danser le cancan. C'était certes très amusant ; mais Hortense crut que ce mouvement de danse était fait pour détourner d'elle l'attention du public ; elle y vit aussi une allusion à des incidents dont s'étaient occupés et le boulevard et le journal la *Vie parisienne* (dont le directeur, Marcellin, s'était fait le champion de mademoiselle Delval, la sœur de Silly). En 1860, en effet, Hortense Schneider dansait le cancan dans une pièce du Palais-Royal, les *Mémoires de Mimi Bamboche;* quelques spectateurs et critiques prudes s'en étaient émus, et la direction du Palais-Royal s'était empressée de leur donner raison.

Le jeune Oreste fut admonesté par le régisseur et défense lui fut faite par ce dernier d'esquisser un cancan pour ménager la susceptibilité de sa grande partenaire, Hortense Schneider.

Autre incident :

A la scène du jeu de l'oie, au deuxième acte, les dieux et les déesses, en amenant les dés, devaient ajouter à chaque nombre un de ces sobriquets nés on ne sait trop comment : « 22 les deux cocottes », « 11 les jambes à Corentin », « 7 la pipe à Mathieu ». Cogniard, le directeur, eut un jour l'idée de faire dire par mademoiselle Silly « la pipe à Ménélas » au lieu de « la pipe à Mathieu ».

Protestations d'Hortense Schneider qui prétexte : — Ménélas est mon mari dans la pièce. C'est donc à moi que revient la réplique « la pipe à Ménélas ».

En vérité, c'était un enfantillage ; mais la Belle Hélène trouvait qu'elle n'avait pas beaucoup de texte à réciter dans cette scène et elle avait jugé que « la pipe à Ménélas » lui revenait. Naturellement, mademoiselle Silly, forte de l'ordre de son directeur, refusa de céder. Cogniard trancha le litige en faveur d'Hortense, et la *Vie Parisienne* recommença sa campagne de fléchettes contre la cantatrice.

Deux jours avant la première, incident Dupuis. L'excellent José Dupuis, à qui était dévolu le rôle de Pâris, un vrai rôle d'opéra-comique, un rôle sérieux, vint trouver Offenbach qui rentrait chez lui, rue Laffitte, après chaque répétition. Il venait lui dire que l'air du premier acte :

Au mont Ida trois déesses
Se querellaient dans un bois.
Quelle est, disaient ces princesses,
La plus belle de nous trois ?

ne lui convenait pas du tout.

Dupuis habitait Nogent ; on ne l'avait pas facilement sous la main. Offenbach le retint, se mit au piano et improvisa trois autres versions différentes de l'air incriminé. Dupuis était aussi embarrassé en face des trois airs que Pâris en présence des trois déesses. La dernière version cependant lui plut, Offenbach la jeta sur le papier, l'artiste l'emporta chez lui, l'apprit en une nuit, car il était un musicien hors ligne, ancien premier prix de violoncelle au Conservatoire de Liège. Et le lendemain de la première, l'air par lui choisi faisait le tour du monde.

La soirée du 17 décembre 1864 aux Variétés fut un vrai triomphe pour les auteurs et pour les interprètes.

La partition fine, railleuse d'Offenbach, où chaque note était comme un éclat de rire, où chaque instrument de l'orchestre semblait faire la nique aux dieux de l'Olympe, alla aux nues. Nulle musique n'a plus de vivacité ; elle est comme nourrie d'avoine, tant elle a d'entrain et d'allure. L'introduction est le seuil ensoleillé de ce temple de la gaîté ; les couplets d'Oreste, la chanson d'Hélène, le duo d'amour, l'air de Pâris, la marche des rois qui a délibérément l'allure boursouflée d'une marche de Meyerbeer, le finale du premier acte, le duo du rêve, l'ensemble bouffon des rois, le finale du second acte qui parodie les chanteurs italiens, le trio du troisième :

Quand la Grèce est un champ de carnage

qui persifle le trio de *Guillaume Tell*, tout cela est beauté, vraie beauté, où la mélodie la plus câline

trouve sa place au milieu des cascades les plus bouffonnes.

Et l'âme de Mozart plane au-dessus de la pensée d'Offenbach lorsque, par exemple, au deuxième acte, la Belle Hélène, en une courte phrase mélodique, idéalement gracieuse, chante à Pâris :

Nous dînons à sept heures,
Nous nous mettons à table à sept heures.

Le livret conte le plus plaisamment du monde la séduction d'Hélène par le beau Pâris. Mais si on examine d'un peu haut ces trois actes, il est facile de voir que Meilhac et Halévy ne se sont pas amusés seulement à présenter les rois de la Grèce en pantoufles, à les faire s'exprimer en argot, ou à bourrer d'anachronismes leur dialogue. La fatalité, cette fameuse fatalité qui justifie tous les débordements d'Hélène, n'est-elle pas l'ancêtre de la théorie moderne de l'irresponsabilité ? Cette excuse divine qui sert à absoudre la fille de Léda ne s'applique-t-elle pas à toute une époque où les principes de la morale commençaient à être protégés par une cuirasse de plus en plus légère ? Et ce berger Pâris, cet homme cultivé, au physique enchanteur, à l'esprit séduisant, qu'Hélène a le bon goût de préférer à Ménélas, mari fruste et simple, ami du foyer, n'est-il pas là pour stigmatiser la décadence des mœurs familiales ? Ne l'oublions pas, la *Belle Hélène* est de 1864 ; or, en 1861, Emile Augier avait déjà fait lancer par le marquis d'Auberive dans les *Effrontés* le fameux cri : « Crève donc, société ! »

Meilhac et Halévy sont du même avis : leur bouillant Achille est la satire de la force brutale ; les deux Ajax et Ménélas sont la synthèse de la bêtise de certains dirigeants du moment dont l'ignorance et l'incapacité sont proverbiales ; et enfin Chalcas dénonce l'augure qui ne croit pas, le mauvais prêtre. La *Belle Hélène* est donc, sous sa forme légère et en apparence frivole, aussi profonde qu'un sermon, aussi cinglante qu'une caricature. La *Belle Hélène* c'est, en somme, le « Crépuscule des Rois » médité et écrit par un Wagner gai.

Dans des œuvres de cette finesse qui sont de vrais chefs-d'œuvre, le livret et la musique ne font qu'un : comme Shakespeare passe du burlesque à la poésie la plus éthérée, la muse de Meilhac, d'Halévy et d'Offenbach se fait tour à tour tendre, sensible, émouvante, après avoir été bouffonne.

Il faut dire aussi que les trois auteurs avaient trouvé un ensemble d'artistes capable de les interpréter, de les faire valoir. Hortense Schneider (Hélène) fut sacrée par la presse et le public reine de cet Olympe musical ; José Dupuis (Pâris) en fut le roi ; les autres rôles furent non moins brillamment tenus par Kopp (Ménélas), l'étourdissant fantaisiste Grenier (Chalcas), Couder (Agamemnon), Guyon (Achille), Hamburger (Ajax I^er^), Andol (Ajax II), mademoiselle Silly (Oreste), qui tous eurent leur égale part dans le succès.

Il est difficile de croire que la presse ne fut pas enthousiaste. Certains critiques cependant recommencèrent la querelle d'*Orphée aux Enfers* en lan-

HORTENSE SCHNEIDER
1er Acte de la *Belle Hélène* (rôle d'Hélène)

çant l'anathème contre Offenbach, Meilhac et Halévy, au nom de l'antiquité outragée. Le public fit justice de ce respect dû à la mythologie grecque en accourant pendant un an aux représentations de la *Belle Hélène*.

J'ai eu la bonne fortune de pouvoir consulter à loisir le manuscrit d'orchestre de la *Belle Hélène*. Cette partition, joyau précieux, m'a été prêtée par son heureux possesseur, le collectionneur bien connu, M. Paul Gallimard, qui le tient en « souvenir de gratitude reconnaissante » d'Herminie Offenbach, la veuve du compositeur. C'est un assez gros registre de format oblong 26 × 34, d'écriture svelte et nette, comme tous les manuscrits d'Offenbach, mais plus lisible que ne le seront plus tard ses autres autographes musicaux. Il y a là environ deux cents pages non numérotées. Ajoutons ce détail : Offenbach n'orchestrait jamais que le soir, au sortir de la répétition de la journée ; il n'instrumentait ainsi que ce qu'il avait jugé utile à la suite du travail des répétitions.

En comparant la partition piano et chant (première édition ou édition moderne) avec le manuscrit, j'ai trouvé les deux versions tout à fait conformes en ce qui concerne le premier acte.

Les changements commencent au deuxième acte. Dès l'entracte en *mi* majeur qui précède la ravissante valse que fredonnent les violons et les violoncelles, voici douze mesures d'introduction à trois temps *moderato* en ton de *fa*. Pourquoi Offenbach a-t-il supprimé cette petite page ? Sans doute parce

qu'il a dû trouver qu'elle allongeait inutilement l'entracte.

D'autres modifications plus importantes vont nous apparaître. Ici Offenbach n'en fut pour ainsi dire plus le maître. C'était, aux Variétés, Dupuis qui commandait : l'excellent chanteur et comédien était un metteur en scène incomparable, et son directeur Hippolyte Cogniard avait abdiqué entre les mains de cet artiste rare toute son autorité afin d'éviter et surtout n'avoir pas à trancher les incidents inévitables d'amour-propre parmi les vedettes si susceptibles de la troupe des Variétés.

Dupuis avait ainsi fait supprimer toute une partie de la scène du « Jeu de l'Oie » qui devait *se chanter* intégralement, alors que dans le texte adopté elle *se joue*. Cette partie de la scène chantée, il est facile de la reconstituer d'après le manuscrit. Au moment où Chalcas, après Achille, se met à lancer les dés, voici l'ensemble que chantaient Hélène, Bacchis, Oreste, Achille, les deux Ajax, Agamemnon, les suivantes et le chœur :

A ce Chalcas qui tremblotte,
Brûlant d'ardeur pour le gain,
N'accorde pas cette belle cagnotte,
O Jupiter souverain !

Et la scène se continuait ainsi :

CHALCAS

Il est bon d'invoquer les Dieux ;
Mais les aider vaut encore mieux (1).

1. Ces deux vers ont subsisté dans la version définitive ; ils sont placés ailleurs.

ORESTE

A vous, Chalcas, à vous !

CHALCAS

Pour gagner, je crois,
Il me faut trois.

LES MÊMES

Il vous faut trois.

CHALCAS

Il me faut trois.
Voici le dix, le cinq, le neuf et puis le six.
Où diable ai-je fourré le trois ?

LES MÊMES

Eh bien ! Chalcas ?

CHALCAS

Il me faut trois.

LES MÊMES

Eh bien ! Chalcas ?
Il ne joue pas.

AGAMEMNON, HÉLÈNE, BACCHIS, ORESTE

N'était le prestige sacré
Dont un augure est entouré,
Je soutiendrais ma parole,
Que le grand augure nous vole.

TOUS

Il nous vole !

LE CHŒUR

Vole, vole, vole !

AGAMEMNON

Le tour est fait.

AJAX, ACHILLE

Eh bien ! jouez.

CHALCAS

M'y voilà,
Vous le voyez, j'ai trois.

Et la scène chantée s'enchaînait avec le morceau d'ensemble n° 13 :

A moi les trois talents et les quatorze mines !

Il y a ici sept pages de musique *allegro*, qui sont d'un mouvement endiablé et dont le début :

A ce Chalcas qui tremblotte

est une de ces nombreuses trouvailles tombées du ciel, du génie d'Offenbach, trouvailles que le maître, riche et prodigue, négligeait.

La scène a donc était supprimée. Pour quelle raison ? Il m'a été dit que Dupuis était un peu jaloux du succès de Grenier-Chalcas qui « tirait toute la couverture à lui ». Ce qui est sûr c'est que si Offenbach s'inclina, Halévy, d'après ce que m'avait affirmé Hortense Schneider, se fâcha d'abord, puis finalement céda.

Hortense Schneider m'avait aussi parlé d'une berceuse qui figurait dans le rôle d'Hélène avant le duo du Rêve, berceuse qui aurait été rétablie pour les théâtres allemands où se jouait la *Belle Hélène*. Je n'en ai pas trouvé trace dans le manuscrit. Mais, par contre, voici les couplets qui figurent sur l'original et que l'on chercherait en vain sur le livret comme sur la partition ; c'est un andante en *sol* à quatre temps, chanté par Pâris, avec accompagnement de violoncelle et de basson :

I

Je la vois. Elle dort.... le vent du soir caresse
Sa divine beauté.
Son abandon trahit la langoureuse ivresse
De cette nuit d'été.
Je resterais ainsi perdu dans ma tendresse
Jusqu'au lever du jour,
Expirant à tes pieds, ô ma douce Princesse,
De langueur et d'amour.

II

Çà, Pâris, mon garçon, ne perdons pas la tête,
Soyons audacieux,
Et sachons nous offrir la récompense honnête
Promise par les Dieux.
Approchons.... Mais voici que je tremble et m'arrête,
Je ne sais pourquoi.
Il fait nuit ; je suis seul ; Ménélas est en Crète,
Et Vénus est pour moi.

Ce n'est évidemment pas la difficulté vocale de cette page, du reste d'une jolie venue, qui a pu en faire décider la suppression soit par Offenbach, soit par Dupuis ; mais il a dû sembler aux auteurs que ce deuxième acte était trop touffu de mélodies, d'ensembles ou d'épisodes ; et l'air n'a jamais été chanté aux Variétés. Les théâtres de Dresde ou de Vienne l'ont toujours rétabli.

Au troisième acte, on trouve un changement qu'Offenbach a dû faire pour les représentations dans un théâtre de l'étranger ; l'encre oxydée n'a plus la même couleur que dans le restant du manuscrit. Mais ces pages sont inachevées : l'orchestration en est complète, la ligne mélodique est tracée ; seules,

les paroles du rôle d'Hélène sont à peine esquissées et manquent par place. Ce morceau devait se situer avant le trio patriotique, scène IV, sans doute, et venir à la suite des couplets d'Hélène : « Là vrai, je ne suis pas coupable ».

Pour terminer, il existe, dans les dernières pages de la partition, un finale encore plus développé que celui que nous connaissons. En voici les vers ; c'est Pâris qui, monté sur la galère avec Hélène, s'est fait reconnaître et chante :

PARIS

Oui, je cède aux vœux d'un mari,
Oui, je pars avec ivresse,
Puisque je pars pour lui.

AGAMEMNON

La Reine consent à partir.
Peuples, vos malheurs vont finir.

MÉNÉLAS

Je vous la recommande.

PARIS

Elle est en bonnes mains.

CHALCAS

Je veillerai sur elle.

MÉNÉLAS

Ah ! que vous êtes bon !

PARIS

Je promets de la distraire ;
Vous connaissez mon caractère.
Je suis gai, soyez gai, il le faut, je le veux.

CHŒUR

Adieu ! Laïtou, la, la, la !

PARIS

Je suis Pâris.

CHŒUR

Trahison ! Trahison !

Avant ce chœur, une nouvelle variante faisait dire à Pâris :

Ne l'attends plus, roi Ménélas !
J'emporte Hélène. Elle est à moi ! Je suis Pâris !

Et c'était là encore une version se rapprochant du texte véritable, et montrant qu'une opérette, même quand elle est signée d'un Meilhac, d'un Halévy et d'un Offenbach, n'est pas toujours très facile à dénouer ; on voit en tous cas avec quelle sollicitude sévère et soigneuse musicien et librettistes avaient travaillé à leur chef-d'œuvre.

Et pourtant Offenbach n'orchestrait pas avec difficulté. En voici le témoignage par Ludovic Halévy qui a écrit les lignes suivantes en tête du manuscrit que nous venons de parcourir :

« Je ne puis regarder cette partition de la *Belle Hélène* sans revoir Offenbach en train d'orchestrer devant le petit bureau de son cabinet rue Laffitte. Il écrivait, écrivait, écrivait — avec quelle rapidité ! — puis de temps en temps, pour chercher une harmonie, plaquait, de la main gauche, quelques accords sur le piano, pendant que la main droite courait toujours sur le papier. Ses enfants allaient et venaient autour de lui, criant, jouant, riant et chantant. Des amis, des collaborateurs arrivaient.... Avec une entière liberté d'esprit, Offenbach causait, bavardait, plaisantait.... et la main droite allait

toujours, toujours, toujours... Et voilà comment il a écrit cette longue suite d'aimables et délicieux petits chefs-d'œuvre.

« Ludovic Halévy.

« 1er juillet 1883. »

C'est là un aperçu curieux sur la façon dont travaillait Offenbach ; nous en vérifierons souvent l'exactitude au cours de cet ouvrage.

*
* *

Pendant l'été de 1865, Offenbach s'en alla surveiller à Ems les répétitions de *Coscoletto*, opéra-bouffe en deux actes, texte de Nuitter et Tréfeu. L'œuvre devait s'appeler le *Lazzarone*. Mais sur une réclamation de Léon Halévy et de Saint-Georges, musicien et librettiste d'un opéra qui avait été représenté sous ce titre à l'Académie royale de musique en 1844, la pièce prit le nom du principal héros de l'action. La première eut lieu le 11 juillet. On fit fête à l'ouverture, à l'air entraînant : « Le volcan fume » et au final du deuxième acte : « Nous sommes tous empoisonnés », qui fut fredonné par toute l'assistance du Kursaal. *Coscoletto* fut joué par mesdames Albrecht (le travesti de Coscoletto), Lovato, et MM. Delmary, Falchiéri, Gourdon et Gerpré. La partition n'a pas été représentée à Paris et n'a pas été éditée.

Offenbach s'empressa de rentrer avec ses lauriers en France ; il avait à s'occuper de la pièce de réouverture des Bouffes.

Les Bouffes-Parisiens, qui avaient laissé échapper un beau succès, avaient cru tenir une vengeance en n'exécutant pas un traité qu'ils avaient conclu avec Offenbach. Il y eut procès : le directeur fut condamné à jouer tous les jours deux actes du répertoire du grand musicien et à monter chaque année deux partitions inédites. Douce condamnation! Il s'exécuta en représentant d'abord les *Refrains des Bouffes*, revue où défilaient tous les couplets que le public avait faits siens : mesdames Zulma Bouffar, Lise Tautin, Tostée, Irma Marié, MM. Berthelier, Léonce, Désiré, Duvernoy, Gobin et Gourdon, firent revivre le 21 septembre 1865 ce ravissant florilège musical.

Deux mois après, le 3 novembre, c'était au tour de *Jeanne qui pleure et Jean qui rit* (encore une opérette transfuge d'Ems) d'affronter le public parisien. Désiré, Jean-Paul et Pelva, avec Zulma Bouffar qui succédait à mademoiselle Albrecht dans le double rôle de Jeanne et de Jean, firent applaudir cette œuvre due à la collaboration de Nuitter et Tréfeu.

Offenbach était absorbé tout entier par une grande opérette qu'il avait écrite pour les Bouffes; il en avait particulièrement soigné la partition; et si je n'ai pas pu trouver la preuve matérielle de ce qu'il l'avait destinée à l'Opéra-Comique, je ne crains pas d'affirmer qu'elle était digne, dans les deux premiers actes, de figurer au répertoire de la salle Favart. Hector Crémieux et Philippe Gille étaient les librettistes de la pièce, qui s'appelait les *Bergers*.

Le 1er décembre, le *Figaro* avait inséré un long

article dans lequel Offenbach se déclarait enchanté des trois actes de ses deux collaborateurs :

« Au premier acte, dit-il, nous sommes en pleine mythologie, et, pour montrer à la mythologie que je n'avais pas de parti-pris contre elle, je l'ai traitée en *opéra seria*, étant entendu, n'est-ce pas ? que la musique *seria* n'exclut pas la mélodie. Vous me comprendrez aisément quand vous saurez que les auteurs du libretto se sont servis du charmant épisode de Pyrame et Thisbé pour en prêter la fable à leurs bergers, Myriame et Daphné. Je n'aurais pas osé faire pleurer l'amant par l'amante sur l'air du « Roi barbu », et je me suis cru obligé, pour tout ce premier acte, d'emboucher mes pipeaux sur un mode plus élevé. Au second acte, j'ai nagé en plein Watteau, et j'ai mis tous mes efforts à me souvenir (c'est si bon de se souvenir !) de nos maîtres du XVIII^e^ siècle. Dans l'orchestre comme dans la mélodie, j'ai tâché autant que possible de ne pas m'éloigner de ce style Louis XV dont la traduction musicale me séduisait tant. Au troisième acte, j'ai cherché à réaliser la musique Courbet ! Nous avons choisi autant que possible les tableaux où les femmes sont habillées. Vous apprécierez notre réserve.

« Je me résume en vous affirmant que je n'ai jamais écrit une partition avec plus d'amour, ayant à remplir le cadre le plus heureux que je pusse souhaiter : trois époques, trois couleurs différentes réunies dans le même opéra... »

Les trois actes avaient un sous-titre : le premier « l'Idylle [1] », le deuxième « le Trumeau » et le dernier « la Bergerie réaliste ».

1. Ce premier acte a été représenté à l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction Raoul Gunsbourg, le 7 février 1907. Il s'appelait

La musique du premier acte est charmante ; son caractère pastoral est très réussi : le duo d'amour « Nous nous aimons en tous points » et les fins couplets d'Eros ont comme un parfum de thym et de cytise. Dans le pastiche XVIII^e siècle du deuxième acte, le caractère bucolique fait place à une musique enrubannée et fleurie. Daphnis s'appelle ici Colin ; Myriame est devenue la Marquise et l'Amour est un intendant fringant qui trompe Colin. Le dernier acte est moins réussi, avec son allure réaliste, avec sa caricature trop grimaçante de la musique moderne. La ronde de la « Soupe aux choux » est délibérément vulgaire ; peut-être pourrait-elle plaire au public d'aujourd'hui.

La répétition générale des *Bergers* eut lieu le 5 décembre. Au premier acte, au moment où le chœur des pasteurs grecs vient s'incliner devant le petit dieu Eros, une explosion formidable terrifia les acteurs et les quelques privilégiés qui avaient été admis à ce spectacle : c'était le ballon de gaz destiné à former l'auréole de l'Amour qui avait éclaté et plongé toute la salle dans une complète obscurité. Il y eut des évanouissements ; et surtout la femme d'un des interprètes, madame Frasey-Berthelier, mariée à Berthelier, fut longue à reprendre ses sens ; elle mourut quelques mois plus tard des suites de la frayeur qu'elle avait eue.

La répétition générale fut levée et reportée au

Myriame et Daphné. Les interprètes étaient mademoiselle Maggie Teyte, le ténor Clément et le baryton Dufranne. *Myriame et Daphné* fut donné avec la première de *Thérèse*, de Massenet.

11 décembre. Le succès en fut grand et celui de la première ne fut pas moindre. Le public ne ratifia ni l'un ni l'autre ; il ne se laissa séduire ni par la mise en scène Watteau qui était d'un goût achevé, ni par l'apparition d'un bœuf sur la minuscule scène du passage Choiseul, ni par le livret, ni surtout par la partition. Les *Bergers* se traînèrent péniblement pendant cinquante représentations que ne galvanisèrent même pas les plaisanteries de Désiré au troisième acte et les suites administratives dont s'occupa la chronique.

Désiré, en effet, jouait un berger moderne qui montait à un moment donné sur un tonneau et qui déclarait qu'il s'appuyait sur les principes de 1789. Désiré avait imaginé de faire se défoncer le tonneau et de tomber en disant : « Décidément, les principes de 89 ne sont pas très solides ». Le délégué du ministère de l'Intérieur, sous prétexte que cette facétie ne figurait pas sur le manuscrit et qu'elle était du crû de l'artiste, envoya au théâtre ce qu'on nommait alors un *communiqué :* c'était une amende infligée à Désiré. A vrai dire, les journaux de l'opposition, et notamment le *Siècle*, s'étaient emparés du geste de Désiré pour flétrir « la corruption impériale » et entonner leur habituelle philippique. Le communiqué y mit fin. Mais la pièce des Bouffes n'en éprouva aucun effet ascensionnel. Désiré se découvrit chaque soir respectueusement en parlant de 89 et de ses principes.

Ce fut en vain.

Cet insuccès découragea Offenbach de continuer

à s'occuper des Bouffes ; le procès qu'il avait gagné l'avait réintégré, non dans l'administration effective, mais dans une espèce de conseil artistique de la société Hanapier, gérante des Bouffes. Les autres membres de la société étaient un financier nommé Troncin du Mersan et un amateur, le marquis de Saint-Denis. L'association fut dissoute ; et avec l'autorisation du liquidateur Lefrançois, Troncin du Mersan continua seul à l'exploiter pour céder le sceptre, en septembre, à Varcollier, le mari de madame Ugalde. La première manifestation de cette nouvelle direction fut, après deux ou trois mois d'hésitations qui se traduisirent par des recettes fort maigres, la reprise d'*Orphée aux Enfers* avec Cora Pearl dans le rôle de Cupidon.

On avait longtemps cherché un Cupidon. Cora Pearl, de son vrai nom Emma Cruch, une célébrité du boulevard, dont les équipages, l'hôtel tendu de soie, la salle de bain en onyx, les mille fantaisies défrayaient la chronique, se présenta avec son accent anglais, avec ses cheveux filasse. Varcollier, directeur des Bouffes, trouva la femme amusante. Le soir de la reprise tout Paris était là : le duc de Mouchy, Khalil-bey, le prince Murat, le duc de Hamilton, Pietri, les ducs de Sagan, de Richelieu, de Cossé-Brissac, les frères Ezpeleta, le prince Troubetzkoï, Emile Augier, de Gontaut-Biron, Vacquerie, Daru, Narischkine, le marquis de Caux, Nigra, Camille Doucet, etc., etc..., et les femmes à la mode, les Léonide Leblanc, Silly, Anna Deslions, Léontine Massin, Caroline Letessier, Giulia Barucci, Constance

Rézuche, Lucile Mangin, Marguerite Bellangé, Adèle Courtois, d'autres encore.

Cora Pearl fait ses premiers pas sur la scène ; elle est constellée de diamants depuis la coiffure jusqu'aux chaussures — c'est une vraie exposition de bijoux. Mais elle est en proie à une peur affreuse, elle qui dans la vie n'avait peur de rien ni de personne. Elle commence, en l'accompagnant d'un geste tout à fait gauche, son couplet qu'elle pimente d'un fort accent britannique :

> Jé souis Kioupidonn! Mon amour
> A fait l'école buissonnière.

Les amis applaudissent, crient *bis*, l'encouragent; les gilets en cœur vont jusqu'à lui accorder « du chien ». Mais un autre soir, « l'orchestre est envahi par une bande d'individus à cheveux longs et des coups de sifflet interrompent... l'étoile. C'est le Quartier Latin, la jeunesse studieuse, toute « l'avant-garde de la pensée », qui fort noblement s'avise de protester au nom de la morale outragée. Cora Pearl répond par un pied de nez[1] ». Ce fut l'occasion d'un orage formidable dans la salle. Cora Pearl fut obligée d'abandonner son rôle : l'étoile avait brillé douze jours!

Offenbach se désintéressait de plus en plus des Bouffes avec la direction desquels il s'était définitivement brouillé. Débarrassé des liens qui l'attachaient au passage Choiseul, il s'occupe au Palais-

1. *Figaro*, 10 février 1867.

Royal des répétitions de la *Vie Parisienne*, aux Variétés de celles de *Barbe-Bleue*.

Au Palais-Royal, en attendant, il donne la reprise d'un petit acte, dont Meilhac et Halévy lui avaient fourni les paroles. Cet acte, le *Brésilien*, joué par Hortense Schneider, Brasseur et Gil Pérès, avait passé inaperçu au point de vue musical quand il avait paru pour la première fois sur l'affiche, le 9 mai 1863, car le nom d'Offenbach n'y figurait pas. Paris lui fut plus hospitalier quand sur le programme de réouverture en septembre 1866, parut le nom du compositeur; et chacun fredonna le refrain piquant: « Voulez-vous accepter mon bras », qui n'avait pas, on ne sait pourquoi, porté sur le public en 1863 ; c'était du reste la seule page que le compositeur avait jugé utile d'écrire ; mais, chaque soir, on bissait les quatre couplets de la chansonnette.

Barbe-Bleue avait été prêt avant la *Vie Parisienne*. La première en fut donnée le 5 février 1866 aux Variétés. Le succès de la *Belle Hélène* avait rendu le public difficile et la presse exigeante. Offenbach résolut de livrer bataille avec les mêmes artistes. Hortense Schneider ne se contentait plus de 2,000 francs par mois, « prix du vêtement destiné à couvrir les splendides épaules d'Hélène ». Sollicitée par le Châtelet, elle allait accepter les 300 francs par soirée que lui offrait la direction Hostein : Hippolyte Cogniard se saigna et lui accorda le même cachet pour qu'elle pût rester aux Variétés et créer Boulotte, de *Barbe-Bleue*.

Dupuis, le beau Pâris, n'était pas content de son

rôle de Barbe-Bleue, trop sérieux, sans aucun effet à en tirer, disait-il; il n'assista même pas à la lecture de la pièce. Offenbach le fit venir rue Laffitte, lui joua, chanta, mima le rôle; et Dupuis, revenu de son opinion première, arriva satisfait dès la première répétition.

Orphée aux Enfers et la *Belle Hélène* avaient été la satire de la Grèce antique; tout comme *Geneviève de Brabant*, *Barbe-Bleue* fut la parodie du moyen âge, et son succès ne fut pas moindre que celui de la *Belle Hélène*. La pièce n'a pas grand rapport avec le conte de Perrault. Le Barbe-Bleue de Meilhac et Halévy n'égorge pas lui-même ses femmes; c'est un joyeux compère qui les fait empoisonner par son chimiste attitré, Popolani. Il ne leur offre pas le fatal verre d'eau sucrée pour les punir, mais uniquement pour changer de sultanes. Du reste, Popolani, le coadjuteur, se garde bien d'exécuter les ordres de Barbe-Bleue. Il laisse vivre les femmes et se peuple un sérail à peu de frais. C'est, on le voit, à l'imitation de son maître; car Barbe-Bleue n'est pas cruel du tout. Quand la malheureuse Boulotte se traîne aux pieds de son sanguinaire mari et le supplie, éplorée, de la laisser en vie, Barbe-Bleue ne répond qu'un mot : « Je veux me remarier ». Il ne songe qu'aux

Amours nouvelles,
Changer de belles,
Changer tous les huit jours!

Or, quand au troisième acte, Barbe-Bleue s'aperçoit qu'il a été joué par Popolani et que les sept

femmes sont là devant lui, il est très embarrassé, mais aussi très heureux de marier ces sept femmes à sept chevaliers. C'est ainsi que se termine ce conte qui n'effraie pas les petits enfants comme la fable de Perrault, mais qui divertit les grandes personnes. Et c'est aussi de cette façon que se justifie la réplique de Barbe-Bleue :

Je suis Barbe-Bleue, ô gué !
Jamais veuf ne fut plus gai.

Il n'y a rien là, on le voit, de commun entre le Barbe-Bleue breton qui voulut égorger sainte Trophine, ou celui de Salzbourg, dont la légende prétend s'être emparée, et la bouffonnerie qui fut créée aux Variétés !

Le succès fut dû d'abord au livret tout à fait charmant, surtout au deuxième acte où les librettistes s'étaient laissés aller à toute leur fantaisie, avec cette cour du roi Bobèche dont l'étiquette est sans cesse mise à mal par des querelles de ménage.

La musique n'était pas moins irrésistible de drôlerie. Le couplet d'entrée de Barbe-Bleue, le duo du début, la chanson de la « batifoleuse », l'air : « Ma première femme est morte », la valse du tirage au sort des rosières, au premier acte, les couplets exquis du bon courtisan :

Un bon courtisan s'incline,
Oui s'incline, oui s'incline,
Tout autant que son échine,
Son échine, son échine
Lui permet de s'incliner...

le morceau du baise-main, sont les pages saillantes du deuxième acte; et le grand duo de Boulotte et de Barbe-Bleue au troisième acte, demeuré comme un modèle de cocasserie, ainsi que le *Lamento* « Madame, j'ai perdu ma femme », montrèrent que le musicien n'était pas à court d'inspiration au dénouement.

L'interprétation avait été d'une fantaisie formidable. Le rôle de Boulotte, tenu par Hortense Schneider, « la Malibran de la cocasserie musicale », dit le critique du *Figaro*, et Barbe-Bleue, par José Dupuis, représentent dans la pièce la partie opéra, la partie musicale; ils exigeaient des artistes de premier plan comme les deux chanteurs-comédiens que je viens de citer. Les personnages comiques ne le leur cédaient en rien comme importance. Le roi Bobèche, c'était Kopp, qui avait réussi à camper un type de jocrisse, grave comme un âne qu'on étrille, philosophe, sceptique, pince-sans-rire, bon enfant et paternel. Le comte Oscar était joué par Grenier (l'ex-Chalcas) qui en faisait une caricature énorme d'ampleur; Grenier était célèbre par un cartilage qui lui servait de nez; il avait des os si friables qu'il se cassait parfois un bras ou une jambe sans presque s'en apercevoir. Christian disait de lui :

— C'est un artiste bien trempé, mais pas jusqu'aux os.

Popolani était échu à Couder, de son vrai nom Courtecuisse, un comédien dont l'entrain était proverbial; Hittemans joua le prince Saphir; Aline Duval, la belle Duval, fut Clémentine, la femme du roi Bobèche; et j'allais oublier les petits rôles

d'Alvarez et de Fleurette (la princesse Hermia), confiés à Hamburger et à mademoiselle Vernet.

Est-il utile d'ajouter que les attaques contre *Barbe-Bleue* — on essaya de voir par-dessus l'extravagance amusante du livret un esprit frondeur auquel Meilhac et Halévy n'avaient nullement songé — commencèrent dès le lendemain de la première. Le roi Bobèche était particulièrement pris à partie par certains journaux, visé par d'autres qui profitaient de tout et de n'importe quoi pour fronder le pouvoir. *Barbe-Bleue* ne servit pas de bouclier aux spectateurs; le public, au contraire, s'y divertit à pleines salles. Le public, en bon courtisan, comme il est dit dans la pièce, s'inclina devant le franc succès d'une œuvre qui n'avait eu d'autre but que de divertir et de charmer.

*
* *

Et voici que le 31 octobre de la même année, en compagnie des mêmes auteurs, Offenbach remportait un triomphe non moins éclatant avec la *Vie Parisienne*, au Palais-Royal.

Tous les directeurs de théâtres de Paris préparaient alors la pièce qui devait faire recette pendant l'Exposition de 1867 en voie d'organisation. Plunkett avait voulu devancer ses collègues, on le voit, par cette date du 31 octobre 1866. Il avait imposé une seule condition aux trois collaborateurs : c'est que personne autre que les acteurs choisis dans la troupe du Palais-Royal ne pourrait interpréter la nouvelle

pièce. Meilhac, Halévy et Offenbach acceptèrent ce contrat. Meilhac et Halévy reprirent comme canevas de leur pièce une idée qu'ils avaient jetée dans le *Photographe*, un de leurs vaudevilles en un acte joué au même théâtre le 24 décembre 1864 et passé inaperçu. Quant à Offenbach, il écrivit, pour la presque aphonie de Brasseur, pour la totale extinction de voix de Hyacinthe, pour le fausset de Gil Pérès et pour l'organe nasillard de Lassouche, comme s'il eût eu à sa disposition les voix musicales et très artistement conduites d'un Dupuis ou d'un Berthelier. Il y eut une seule interprète qu'on ne put pas recruter au Palais-Royal : c'était celle qui devait faire la Gantière du troisième acte. On s'adressa à Zulma Bouffar.

Jamais pièce ne fut répétée dans une atmosphère plus hostile que la *Vie Parisienne*. Personne ne présageait un succès : une comédienne même, mademoiselle Paurelle, ne voulut pas se faire faire de robe nouvelle, tant elle croyait que la pièce n'aurait que les trois représentations réglementaires. Halévy et Meilhac avaient eux-mêmes subi l'influence du découragement général et semblaient disposés à abandonner la lutte. Offenbach, lui d'habitude si sensible, était plus rassuré. Voici le billet qu'il adressa à Hortense Schneider pour l'inviter à la première :

« Ma chère amie,

« Je sais que Meilhac s'est chargé de ta loge — il fallait bien que tu sois à notre première. Une première de moi, sans mes filles chéries, Hélène et Boulotte, aurait

été une chose impossible. A demain donc ; j'espère que tu useras plus d'une paire de gants en applaudissant les choses adorables que j'ai faites dans notre *Vie Parisienne*.

« A ces jours-ci notre lecture.

« Ton père affectueux,

« Jacques OFFENBACH.

« Mardi ».

Hortense Schneider m'a conté qu'elle s'est très chaleureusement acquittée de la mission que lui avait confiée son auteur favori. Elle a ajouté qu'elle n'était pas la seule et que la princesse de Metternich, qui se trouvait dans la loge voisine, ne fut pas moins endiablée à faire éclater ses gants blancs.

La *Vie Parisienne* est comme une façon de canevas destiné à donner aux provinciaux et aux étrangers une idée de ce qu'il pouvait y avoir de pittoresque dans la Ville-Lumière.

La Baronne ne dit-elle pas dès le premier acte :

Je veux, moi, dans la capitale,
Voir les divas qui font fureur,
Voir la Patti dans *Don Pasquale*
Et Thérèsa dans le *Sapeur*.

Voici une lointaine affabulation de cette pièce qui ne peut que perdre à être racontée — peut-on analyser la poussière magique qui diapre les ailes d'un papillon ?

Le naïf baron suédois de Gondremark et sa très jolie femme débarquent à Paris. Le vicomte Raoul de Gardefeu s'empare d'eux pour leur faire les honneurs de la capitale. Il les installe dans son propre logis et leur fait croire qu'ils habitent le

Grand-Hôtel; mais Gondremark se fâche à peine : ne s'est-il pas amusé? Et Gardefeu continue; il organise pour le couple une fête chez l'Amiral suisse, dont les invités sont tous des valets et des femmes de chambre endimanchés; il les mène dans un salon du Café Anglais. Et Gondremark s'amuse, s'amuse de tout. Et c'est là en somme, sous la fantaisie burlesque de la trame, toute la philosophie de la pièce.

Autour du baron de Gondremark gravitent des types, des fantoches, qui sont devenus pour ainsi dire classiques · Bobinet et le vieux Gardefeu qui représentent la blague parisienne et l'indulgence avertie; c'est ensuite la petite gantière, Gabrielle, qui se métamorphose en grande dame et prouve l'adorable souplesse de la Parisienne à ne jamais rester au-dessous du rang le plus élevé qui lui peut échoir.

Enfin, au milieu de toute cette pimpante folie de la *Vie Parisienne*, il y a une délicieuse pointe de mélancolie : c'est la fameuse lettre à Métella[1] par par laquelle le comte de Frascata recommande son vieil ami Gondremark à cette gracieuse personne. Il y a dans ce billet tout parfumé de griserie je ne sais quoi d'attendri et de délicieusement dolent : être vieux ce n'est rien, être blasé ce n'est pas grave; mais quitter Paris voilà ce qui cause de la peine.

Et c'est là toute la morale de la pièce : c'est un

1. Métella était une enfant jaillie du cerveau de Meilhac et Halévy, qui avaient fait jouer au Vaudeville, le 24 novembre 1862, une petite comédie, intitulée la *Clef de Métella*. Dans cet acte, Métella était aussi une demi-mondaine — on disait alors « une demoiselle ».

hommage délicat à Paris, à tout ce que la vie parisienne présente de capiteux et d'attrayant.

La partition est, par l'originalité et la variété de ses trouvailles mélodiques, par la verve de son inspiration, par sa richesse harmonique, par sa puissance rythmique, une des mieux venues du riche répertoire du maître. Un autre musicien aurait épinglé sur toutes ces scènes épisodiques de simples couplets de vaudeville. Offenbach s'est laissé enlever par le sujet et il a composé de la musique qui a le laisser-aller, la bonne humeur, le charme d'un Mozart endiablé. Dès le lever du rideau, le chœur des employés met l'auditeur en gaîté; puis voici les jolis couplets de Bobinet « Elles sont tristes les marquises », qui se terminent par le joli duo, si fin, de Bobinet et Gardefeu : « Repeuplons les salons du faubourg Saint-Germain »; et l'amusant trio de Gondremark, de la baronne et de Gardefeu sur les attractions de Paris. Et le tout est couronné par ce finale : » Tous les étrangers vers toi s'élancent, Paris! » qui est un hymne enfiévré, une bacchanale. Au deuxième acte, c'est le duo de la Bottière et du Gantier, si gai et si tendre; puis le duo du baron et de Gardefeu « Portez la lettre à Métella » en un mouvement de boléro si entraînant, et le délicieux rondeau de la lettre exquise que lit Métella, un chef-d'œuvre de douce émotion et de joie, où la musique est le parfait vêtement du couplet, et le finale échevelé du dîner avec l'air si amusant de Gabrielle et la reprise du chœur : « Es-tu content, son colonel? » Il faudrait tout citer, et les couplets de la Parisienne et

l'ensemble formidable du troisième acte, à la fête chez l'Amiral suisse, « Son habit a craqué dans le dos », et le crescendo formidable « Tout tourne, tout danse », qui est comme le vertige d'une époque, le délire d'une civilisation. Il semblerait que le dernier acte dût être essoufflé après un pareil élan musical : le chœur des garçons de restaurant « Fermons les yeux » et le délicat rondeau de Métella « Ohé! les heureux du jour » montrent qu'Offenbach savait à merveille l'art des contrastes.

La *Vie Parisienne* réunit une pléiade d'interprètes dont on ne savait pas dire s'ils étaient faits pour leurs rôles ou si leurs rôles avaient été faits pour eux, tant ils étaient remarquables les uns et les autres. C'était Zulma Bouffar qui chantait et jouait Gabrielle ; Céline Montaland était éclatante de beauté dans la Baronne de Gondremark ; Métella, c'était Honorine, détaillant le couplet à souhait, intelligente et spirituelle à l'extrême ; qui se doutait alors qu'elle serait effroyable de laideur et de vice dans la reprise du rôle de la Frochard, des *Deux Orphelines ?* Les autres femmes de la *Vie Parisienne* étaient madame Thierret (madame de Quimper-Karadec), mesdemoiselles Paurelle (Pauline) dont nous avons parlé plus haut, et Léontine Massin (madame de Folle-Verdure). Les hommes ne le cédaient en rien comme excellence à la troupe féminine : Brasseur jouait les trois rôles du Brésilien, de Frick et de Prosper ; Hyacinthe était le baron de Gondremark ; Gil Pérès, pince-sans-rire, distingué, désenchanté, ahuri, fut Bobinet ; Priston, avec son perpétuel enrouement et aussi sa malice,

créa Gardefeu; enfin Lassouche trouva le moyen de se faire remarquer dans le simple petit rôle d'Urbain, le chef des garçons — c'était le temps où les vrais acteurs ne mesuraient pas les répliques au mètre et n'avaient qu'un seul but : contribuer à la supériorité d'une troupe et d'un spectacle.

Et ce fut grâce à ce choix d'artistes, que la *Vie Parisienne* vit défiler au Palais-Royal tout Paris d'abord, puis le monde entier. Et cela dura un an.

*
* *

L'Exposition de 1867, en effet, va ouvrir ses portes. Comme tous les théâtres, les Variétés veulent attirer une partie de cet univers qui vient autant pour admirer la splendeur de la France dans ce palais du Champ-de-Mars, résumé des progrès du commerce et de l'industrie, que pour goûter à la griserie de Paris, pour voir les jolies femmes qui poussent entre les pavés... ou s'y promènent, pour entendre les flons-flons de l'opérette et les refrains du café-concert. C'est la *Grande-Duchesse de Gérolstein* qui sera aux Variétés la pièce de l'Exposition, tout comme la *Vie Parisienne* fait florès au Palais-Royal.

La *Grande-Duchesse* s'appelait d'abord la *Chambre Rouge;* Meilhac et Halévy, d'accord avec le musicien, ont estimé à juste raison que ce dernier titre manquait de panache.

On s'était mis au travail en décembre, car il fallait

être prêt pour avril, moment où allait commencer à se déverser sur Paris la pluie d'or attendue.

Les répétitions s'étaient déroulées sans trop d'incidents ; il semblait qu'Hortense Schneider et Offenbach eussent fait abandon de leurs nerfs avant de pénétrer dans le théâtre. Dupuis, Grenier, Couder, Kopp, tous se déclaraient enchantés de leurs rôles, et la diva n'était pas moins ravie que ses camarades, tant librettistes et musiciens lui avaient fait la part belle.

La première eut lieu le 12 avril. La veille il avait fallu répéter devant la sévère Anastasie. Hortense, la pelisse sur l'épaule, le talpack de hussard sur l'oreille, la cravache à la main, a obtenu un gros succès. Le censeur présent a lui-même daigné rire comme les autres invités. Il avait caché son jeu.

Le lendemain, les habitués des premières attendaient les trois coups frappés par le régisseur, qui étaient pour le chef d'orchestre le signal d'attaquer l'ouverture..... Rien..... Sur la scène les soldats de la Grande-Duchesse étaient alignés pour le chœur du début. On entend le bruit d'une dispute. Voici ce qui s'était passé :

La Grande-Duchesse la veille avait arboré sur son magnifique costume l'ordre de Gérolstein, un ordre quelconque qu'elle avait composé d'un grand-cordon fantaisiste et d'une croix bizarre, le tout soigneusement recruté chez un antiquaire et chez les spécialistes qui tiennent boutique au Palais-Royal. Or le censeur zélé avait imaginé que cet ordre baroquement assemblé déplairait à l'Empereur et au grand-chan-

celier de la Légion d'honneur. Il signifia à la direction des Variétés l'interdiction officiellement apostillée d'exhiber cette décoration. Personne n'osait transmettre la défense à Hortense Schneider. Offenbach se chargea de la mission. Et quand la diva descendit de sa loge avec son large ruban qui s'étalait sur la poitrine, avec sa croix d'argent au côté, il lui communiqua l'ukase. Il est aisé de deviner quel fut l'accueil d'Hortense Schneider. L'artiste grinça des dents, sanglota, et finalement dit qu'elle ne jouerait pas la pièce.

Les spécialistes du théâtre sont généralement peu émus par ces amours-propres d'interprètes vexés, de jolies femmes contrariées. Offenbach ne perdit pas la tête ; il donna au chef d'orchestre le signal pour commencer. « Fut-ce l'entrain de sa musique? Fut-ce le sentiment du devoir?... Je ne sais pas », me raconta un jour plaisamment Hortense Schneider, « mais comme un cheval de cirque qui entend la polka sur laquelle il doit tourner sur la piste, je séchai mes larmes; et quand le rideau se leva, j'étais souriante. » Anastasie du reste ne perdait rien pour attendre : l'année suivante, le portrait d'Hortense en Grande-Duchesse figurait au Salon avec l'ordre que dame Censure avait osé prohiber[1] !

Meilhac et Halévy avaient imaginé l'affabulation que voici :

Dans la principauté de Gérolstein, la Grande-

1. Ce portrait est de Pérignon et orne encore aujourd'hui le boudoir du premier étage dans l'immeuble 123, avenue de Versailles, et légué par la diva à l'Orphelinat des Arts.

Duchesse a confié le commandement de son armée au général Boum. Elle passe ses troupes en revue quand elle remarque un magnifique soldat, Fritz, beau comme un astre, bête comme son sabre. Fritz devient le favori et monte en grade : sergent, comte, général en chef, il franchit pour ainsi dire sans coup férir tous les échelons de la hiérarchie et il remplace le général Boum qui tombe en disgrâce. Il finit par soulever l'envie, et un complot le menace. Mais Fritz au fond est un cœur honnête : il devait se marier avec la petite paysanne Wanda ; la fortune s'offrait à lui s'il acceptait les faveurs de la Grande-Duchesse ; il renoncera à cette dernière plutôt que de manquer de parole à Wanda qu'il épouse. Dès la nuit de ses noces il est l'objet de mille farces de la part de celle dont il a excité le dépit : on lui donne des aubades, des sérénades, il est envoyé à la tête de quelques soldats pour attaquer un château voisin. Là il est pris pour un galant, il reçoit une volée de coups de bâton, il perd ses grades aussi facilement qu'il les a gagnés, et son successeur est nommé : c'est le baron Grog. Mais lorsque la Grande-Duchesse apprend que le baron est marié et père d'une nombreuse famille, elle lui enlève le sceptre du commandement, et le général Boum remonte en selle.

Il y a là, sous la drôlerie superficielle de la pièce de Meilhac et Halévy, mieux que du vaudeville. La *Grande-Duchesse de Gérolstein* est la parodie de l'esprit militaire déformé, de l'amour du galon, du plumet, de la fanfreluche. La *Grande-Duchesse* a des ancêtres dans le théâtre latin : le général Boum, c'est

Pyrgopolinice du *Miles gloriosus*, de Plaute, l'officier fanfaron. Regardez le général Boum : c'est le « dur à cuire », c'est, soyons encore moins respectueux, « la vieille culotte de peau » que Leroy plus tard nous présentera sous le nom du colonel Ramollot. Ses énormes bottes évasées le forcent à écarter formidablement les jambes ; son habit chamarré, son panache exorbitant, ses sourcils en accent circonflexe, sa voix de rogomme, tout conspire à le rendre risible. Un bruit se fait entendre, on sonne, quelqu'un éternue. Boum s'écrie aussitôt : « Où est l'ennemi ? Où est l'ennemi ? » On lui offre une prise de tabac : « Je ne prise pas de ce tabac-là ! » dit-il ; il tire en l'air deux coups de pistolet et il hume avec volupté l'odeur de la poudre — c'est là son seul tabac. On lui demande son plan pour la guerre qui va commencer, il répond :

— Rien de plus simple. Voyez-vous, Altesse, l'art de la guerre peut se résumer en deux mots : couper et envelopper.

— Comme la galette, alors ?... dit spirituellement la Grande-Duchesse.

Telle est la caricature du général Boum.

En face de ce bravache, Meilhac et Halévy ont campé un naïf, un jocrisse, l'amoureux de la petite Wanda, qui représente le bon sens, le sens commun. La Grande-Duchesse lui demande à lui aussi son plan de campagne :

— Oh ! c'est bien simple, réplique-t-il, nous nous mettons tous ensemble, nous allons au-devant des autres, nous les rencontrons et nous cognons de toutes nos forces.

— Et vous gagneriez la bataille? reprend la Grande-Duchesse.

— Ou je la perdrais tout comme un autre, dit Fritz.

Hélas! rien n'est plus vrai. Et voyez la suite : quand il a battu l'adversaire grâce au statagème des bouteilles qui ont enivré l'armée ennemie, il est consacré grand général; mais il a l'audace de repousser l'amour de la Grande-Duchesse, et c'est une femme qui le précipite dans le néant d'où elle l'a tiré. Il rend à la souveraine « le sabre de son père », ce sabre qu'il a rapporté cabossé, ébréché, non pas parce qu'il s'est battu, mais parce que les coups de bâton d'un mari jaloux ont ainsi abîmé ce souvenir de famille.

Il y a, sous toute cette fantaisie extravagante, toute une philosophie cachée qui l'a prolongée jusqu'à nous, qui l'empêchera de se faner et qui, même à la lecture, sans le secours de la représentation, nous fait sourire, nous fait rire, et nous charme encore aujourd'hui.

Le livret seul aurait suffi au succès; la partition d'Offenbach ne le lui cède en rien; elle abonde, comme ses sœurs, en pages devenues classiques, qui, même détachées de leur cadre, ont leur valeur intrinsèque. Quand elles ne se recommandent pas par leur force comique, quand elles ne parodient pas des scènes d'opéras, comme le chœur des conjurés qui semble faire un pied de nez à la Bénédiction des Poignards, des *Huguenots*, elles seraient dignes d'être tombées de la plume d'un de nos grands classiques.

Ce sont, au premier acte, les couplets du « Piff! Paff! », le rondeau : « Ah! que j'aime les militaires! », l'air de la Gazette de Hollande, la chanson du sabre; au deuxième acte, l'air des billets doux, l'amusant récit de la bataille, le duo de la Grande-Duchesse et de Fritz, et la bacchanale du « Carillon de ma grand'-mère », dont le mouvement est endiablé! puis au troisième acte, les couplets : « Tout cela pour que cent ans après », le quintette : « Sortez de ce couloir », la ravissante légende : « Ah! mon aïeul, quand il buvait » ; autant de morceaux où la verve, l'originalité, l'inspiration se sont dépensées en belle humeur et en ravissement.

Paris fit à la *Grande-Duchesse* le même accueil qu'il réservait aux souverains accourus pour visiter l'Exposition. Offenbach était consacré roi de l'opérette, Hortense Schneider en était la reine. La presse ne tarit pas d'éloges. Sarcey dit dans son compte-rendu de mai 1867 dans le *Journal Illustré :* « Les Variétés sont dans la joie du triomphe. Elles ont donné la *Grande-Duchesse de Gérolstein*, une sœur cadette de la *Belle Hélène* et de *Barbe-Bleue*, et cette nouvelle bouffonnerie a réussi autant et plus que les deux autres. »

Les artistes partageaient le succès des auteurs : Dupuis (Fritz), Couder (le général Boum), Grenier (le prince Paul), Kopp (le baron Puck), Baron (le baron Grog) et mademoiselle Garait (Wanda). Hortense Schneider est surtout louée « pour le bon goût qu'elle montre dans l'excentricité la plus folle ». Et c'est alors le défilé des empereurs, des rois et des

princes qui viennent acclamer l'interprète comme si elle était une vraie Grande-Duchesse, une collègue. Faut-il les citer? C'est l'Empereur, accompagné de l'Impératrice; c'est le prince de Galles et la duchesse de Manchester, le roi de Grèce, le prince royal de Prusse, l'empereur de Russie, les rois de Suède, de Portugal, et Ismaïl-Pacha, vice-roi d'Egypte; Adolphe Thiers, Bismarck et de Moltke, font trêve aux préoccupations de la politique étrangère pour passer une soirée aux Variétés. Le grand-duc Wladimir, fils du tzar, envoie à l'ambassade de Russie un télégramme ainsi conçu : « Voudrais voir Schneider dès premier soir ». Et le protocole, ne connaissant que le protocole, délègue à l'arrivée de l'illustre personnage Henri Schneider, le président du Corps législatif. Ah! qu'il serait intéressant de connaître le récit exact de cette déconvenue[1]!

La *Grande-Duchesse* poursuit jusqu'au 5 décembre sa triomphale carrière, interrompue un seul soir, à la 26e représentation, par l'accident arrivé à Grenier. En jouant à saute-mouton, au finale du 2e acte, Grenier, dont nous avons dit[2] combien les os étaient friables, se déboîte la jambe; et c'est Nélaton, le chirurgien de l'empereur, envoyé par M. de Morny, qui le remet sur pied.

1. Les *Lettres à une autre Inconnue* (6 juin 1867), de Prosper Mérimée, parlent d'une rivalité à propos des hommages que le père et le fils adressaient à la diva. Dans certains petits journaux du temps on fait même allusion à une scene plus que vive qui aurait eu lieu entre le tsar et son fils dans le passage des Panoramas.

2. Voir p. 142.

*
* *

Pendant que la *Grande-Duchesse* commence à faire son tour d'Europe, Offenbach, dès les premiers froids, préside aux répétitions de *Robinson Crusoé* à l'Opéra-Comique. Il avait à cœur son échec de *Barkouf* et il tenait à conquérir ses lauriers dans la « musique », car toute une coterie de compositeurs et de critiques grincheux s'obstinait à soutenir cette contre-vérité que l'opérette n'est pas de la musique.

Pendant que Paris l'acclamait, il habillait de notes et d'accords, avec une hâte vertigineuse, le livret de Cormon et Crémieux. Surmené, malade, torturé par la goutte, il arrivait rue Favart transporté sur une chaise longue, la tête et le corps enveloppés de fourrures. La première représentation fut donnée le 20 novembre 1867.

L'idée était étrange de faire du héros de Daniel de Foë un personnage de théâtre, car l'intérêt du roman réside dans la lutte de Robinson avec la solitude dans l'île déserte. Il n'y a donc lieu qu'à un éternel monologue qui devient un dialogue à l'arrivée de Vendredi[1].

Les auteurs, pour pallier cet inconvénient, avaient changé complètement la fable originale. Robinson quitte les siens pour chercher aventure, revenir riche

1. L'unique *Robinson Crusoé* qui ait eu quelque réussite était celui de Duvert, Lauzanne et Saintine, où Arnal arrivait, dès le début, vêtu d'un faux-col, le seul vestige de la civilisation qu'il eût sauvé du naufrage; et ce Robinson à faux-col s'entretenait plaisamment avec les spectateurs.

auprès de ses parents et pouvoir épouser sa cousine Edwige qu'il aime. Il prend la mer, fait naufrage, aborde dans une île déserte où il trouve Vendredi dont il fait son camarade et le confident de ses projets. Au bout de quelque temps, Edwige, sa servante Suzanne, et Toby, son ami d'enfance, viennent le rejoindre, et tout le monde rentre en Angleterre.

Des arrivées incessantes de cannibales s'efforcent de donner du mouvement à cette action falote; et les sauvages dansent, dansent, jusqu'à satiété.

Offenbach s'est efforcé de colorer ce livret par de la musique descriptive. Mais l'Offenbach gai réapparaît dès le premier acte dans la Ronde du dimanche, chantée par mademoiselle Cico, une gigue d'un tour original; la romance de Suzanne est gracieuse et un quatuor est à remarquer. Le deuxième acte se distingue par la chanson de Vendredi et surtout par la spirituelle chanson du « Pot-au-Feu », dite par un cuisinier anglais « que le malheur des temps a forcé de se faire Caraïbe ». Les couplets de Vendredi : « Maître ingrat a dit à Vendredi » et l'air « du Beau brun » ne sont pas à dédaigner dans le dernier acte.

Robinson Crusoé fut favorablement accueilli; les artistes étaient : Sainte-Foy (le cuisinier), Montaubry (Robinson), Crosti et Ponchard, mesdames Galli-Marié (Vendredi), Cico et Girard.

La fin de l'année 1867 se signale par une reprise de *Geneviève de Brabant*, remaniée, au théâtre des Menus-Plaisirs[1].

1. Voir pp. 84-86.

La direction du Palais-Royal, mise en goût par le succès de la *Vie Parisienne*, avait commandé aux trois auteurs une nouvelle opérette. Ce fut le *Château à Toto*, dont la première fut donnée le 6 mai 1868.

Après avoir raillé la Grèce et le moyen âge, Meilhac et Halévy avaient eu l'idée de s'en prendre aux préjugés de la noblesse. Le sire de Crécy-Crécy est l'héritier de la haine de sa famille contre les la Roche-Trompette; il entretient sa fille dans ce sentiment que, bien entendu, elle abandonnera pour laisser parler son cœur. La pièce se perd en épisodes dont quelques-uns sont fort plaisants. Le vieux Crécy-Crécy ne peut entendre prononcer le nom d'Henri IV sans soulever respectueusement son tricorne :

— Je l'aimais, ma fille, dit-il plein de déférence.

— Le Vert-Galant, mon père? répond pudiquement la jeune fille.

— Embrasse-moi pour ce mot, s'écrie le père.

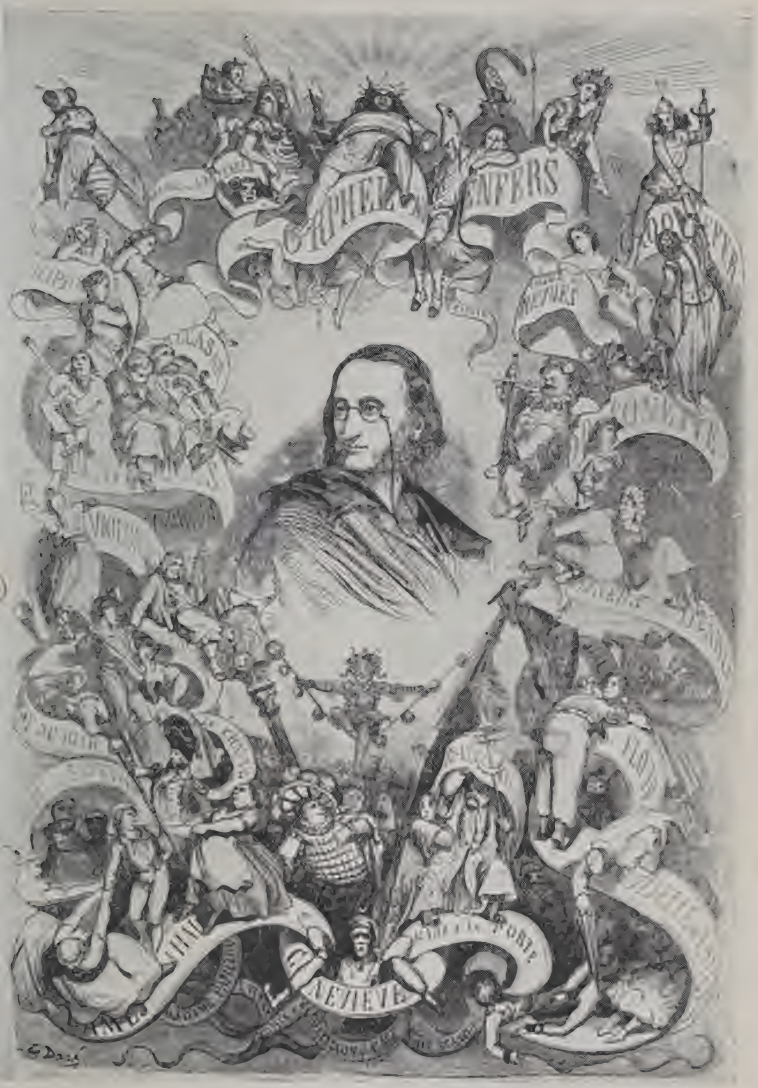
C'est là du meilleur Meilhac et Halévy. Malheureusement toute la pièce ne se tient pas à cette hauteur. Elle ne rebondit que lorsque le vieux noble revient au troisième acte en facteur rural, chantant une chanson des plus cocasses.

On peut dire que cette chanson est un des rares moments de gaîté musicale de la pièce; la partition est courante, coulante, mais elle n'apporte aucun élément nouveau dans l'œuvre du maître. Mesdames Zulma Bouffar, Alphonsine, Paurelle, Worms, avec Gil Pérès, Brasseur, Hyacinthe, Lassouche, défendirent courageusement ces trois actes.

Pendant ce temps, le théâtre des Bouffes avait

périclité sous la direction Dupontavisse et Lefranc. Jules Noriac avait repris la succession en ramenant sur la scène du passage Choiseul l'opérette d'Offenbach : c'était l'*Ile de Tulipatan*, de Chivot et Duru, bouffonnerie en un acte, qui justifie fort bien son appellation. Transportées sur le papier, les plaisanteries du genre de celle que je vais citer ne disent pas grand'chose ; elles ont énormément diverti le public qui assistait à la réouverture le 30 septembre 1868. Le roi de Tulipatan croit successivement avoir d'abord deux fils, puis deux filles, ensuite deux fils et deux filles, puis enfin ni fils ni filles. Il cherche alors à prendre une moyenne : il s'égare en ces calculs de « hautes mathématiques » et il compte à part : « Quatre ôté de zéro, c'est impossible ; j'emprunte un qui vaut dix, et il ne me reste rien. » Ce fut dans la salle un rire inextinguible ; les bravos allèrent aussi à l'amusante partition d'Offenbach qui eut pour interprètes Berthelier, Bonnet, Limonet, Taranne, Victor, mesdames Thierret et Castello. Les couplets du Tintamarre, le chœur et la chanson du canard et la barcarolle bouffe : « Dans Venezia la belle » avec ces paroles burlesques « T'auras beau geindre, il ne sera jamais le mien », firent la joie de la représentation.

Dans la même soirée on donnait une autre première d'Offenbach, le *Fifre enchanté*. Le *Fifre enchanté* avait été joué en juillet 1864 à Ems sous le titre du *Soldat magicien*, paroles de Nuitter et Tréfeu. Il y a dans cette œuvre un quintette de tout premier ordre : « Ça sent la truffe », qui s'apparente aux



OFFENBACH

Dessin de Gustave Doré

(Le Journal Illustré, Octobre 1867, p. 317*)*

plus parfaites inspirations de l'auteur de la *Grande-Duchesse*.

*
* *

Six jours plus tard, le 6 octobre 1868, la première de la *Périchole* avait lieu aux Variétés.

Qu'est-ce que ce titre la *Périchole?* Ce n'était pas un mot inventé par Meilhac et Halévy. La Périchole a existé, ce fut une artiste célèbre dans les fastes du théâtre espagnol. Son nom véritable était Micaëla Villegas[1]; elle vécut au Pérou, son pays natal; elle joua à Lima. Un jour elle avait été mandée au palais par le vice-roi; très capricieuse, très orgueilleuse, elle fit à ce gouverneur une réponse déplaisante, et on entendit le vice-roi courroucé s'écrier quand elle fut partie : « Perra Chola! », ce qui signifie « chienne d'indigène ». Et le lendemain quand on colporta le nom de celle qui avait osé tenir tête à un si haut personnage, on ne la désigna plus que sous le nom de « la Périchole[2] ».

En 1826, Prosper Mérimée s'était emparé de l'aventure de Micaëla Villegas pour en faire une pièce qu'il fit paraître dans le *Théâtre de Clara Gazul.* Ce recueil était une de ces mystifications littéraires alors à la mode : Clara Gazul était une soi-disant

1. Dans un article des plus intéressants, publié par le *Figaro* (suplément du 21 mars 1920), M. Robert de Flers a retracé l'histoire vraie de cette comédienne.

2. Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans « écho ». J'ai entendu Sarcey entamer à ce sujet une longue discussion : il s'était renseigné auprès d'Espagnols et il disait d'après eux que le *ch* se prononce toujours comme dans « Sancho ».

femme de lettres espagnole dont Prosper Mérimée avait traduit les œuvres. La pièce où était mise à la scène la Périchole s'appelait le *Carrosse du Saint Sacrement*. Arsène Houssaye, qui était administrateur de la Comédie-Française, voulant donner un échantillon du talent d'auteur dramatique de son ami Mérimée, avait choisi l'acte en question pour être représenté aux Français. Le *Carrosse* n'eut aucun succès et quitta l'affiche au bout de cinq représentations : la pièce n'était pas mûre pour le public qui n'en comprit sans doute pas l'ironie. Le théâtre du Vieux-Colombier, qui l'a reprise en 1920, a rencontré là un succès qui ne s'est pas ralenti.

La pièce de Meilhac et Halévy n'a rien de commun avec celle de Prosper Mérimée. En août 1868, les deux auteurs du livret avaient donné connaissance à Hortense Schneider de la création qu'elle allait faire aux Variétés. Les études commencèrent en septembre dans le calme, dans le plus parfait accord; à peine, un jour, Hortense rendit-elle avec quelque dépit son rôle au compositeur pour une observation musicale faite sur un ton un peu vif ; le soir même elle redisait au piano l'air de la lettre de la *Périchole*, et aussitôt elle avait oublié son accès de nerfs, sa démission. Oh ! ce motif de la lettre, tendre et enivrant à l'égal d'une phrase de violoncelle, comme il est charmant ! Quelle suavité, quelle légèreté et quelle délicieuse pointe de sentiment ! Le lendemain de la première, tout Paris le chantait. Les auteurs du livret avaient, pour écrire cette adorable lettre, transposé le billet que Manon, dans le roman de l'abbé Prévost, envoie

à Des Grieux : « Je te jure, mon cher chevalier, que tu es l'idole de mon cœur et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime! Mais ne vois-tu pas, ma pauvre chère âme, que dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sotte vertu que la fidélité? Crois-tu que l'on puisse être tendre lorsque l'on mange du pain? La faim me causerait quelque méprise fatale; je rendrais quelque jour le dernier soupir, en croyant en pousser un d'amour... » Et les versiculets de Meilhac et Halévy chantent aussi tendrement que la musique d'Offenbach :

O mon cher amant, je te jure
Que je t'aime de tout mon cœur;
Mais, vrai, la misère est trop dure,
Et nous avons trop de malheur.
On ne saurait être bien tendre,
Alors que l'on manque de pain;
A quels transports peut-on s'attendre
En s'aimant, quand on meurt de faim?
Je suis faible, car je suis femme,
Et j'aurai rendu quelque jour
Le dernier soupir, ma chère âme,
Croyant en pousser un d'amour.

En prose ou en vers, tout cela était joli au possible. Mais si invraisemblable cela soit-il, le soir de la première, couplets et musique passèrent inaperçus... aux fauteuils; ce furent les galeries supérieures, si j'en crois les dires d'Hortense Schneider, qui firent le succès. On peut expliquer cet accueil froid par cette hypothèse que les spectateurs des Variétés venaient pour s'amuser et que le premier acte n'a rien de bouffon : ce Piquillo qui veut en finir avec

la vie parce qu'il a été abandonné par la Périchole, ce Piquillo qui meurt de faim, c'est presque du drame. La musique, heureusement, est gracieuse au possible.

Exposons le sujet de la pièce :

Le premier acte montre la fameuse chanteuse des rues avec son amant Piquillo, l'un aussi gueux que l'autre. Piquillo, sur la place publique où se donne une fête, va chercher fortune; quand il revient, la Périchole a disparu; elle lui a laissé en partant la lettre dont nous venons de parler. Piquillo est désolé; il accroche une corde à un clou, son cou à la corde et il monte sur un escabeau. Au moment de pousser l'escabeau du pied, il hésite parce que... pousser un escabeau du pied est une chose délicate. A ce moment arrive en courant un homme, qui, sans prendre garde, bouscule l'escabeau. Piquillo reste pendu, on vient le décrocher, et son premier mouvement en rouvrant les yeux est de dire :

— Quel est l'imbécile qui a donné un coup de pied dans l'escabeau?

Cet imbécile c'est le conseiller du roi, venu chercher quelqu'un qui serait disposé à épouser une femme les yeux fermés. Il expose à Piquillo qu'il vaut mieux être marié que pendu. Piquillo hésite, car il aime la Périchole quoiqu'elle l'ait trahi; et il ne se doute pas que c'est précisément cette femme qu'on va lui donner en mariage.

Comment se fait-il que l'on veuille lui faire épouser la Périchole? Le roi a emmené la chanteuse dans sa petite maison, mais il ne peut la présenter à la Cour que si elle a un chaperon pour répondre d'elle. Il a

donc ordonné qu'on lui trouve un mari qui ne sera un mari que pour la forme. La Périchole n'accepte pas d'emblée, car elle aussi, elle aime son Piquillo. Pour les convaincre tous deux, on les grise, le roi et ses courtisans se grisent, et c'est le chœur de l'ivresse qui commence. La Périchole elle aussi ne se tient guère mieux que les autres et ce sont alors les couplets délicieux dont nous reparlerons tout à l'heure :

Je suis un peu grise ;
Mais chut!
Faut pas qu'on le dise !
Chut!

Au deuxième acte, l'action s'égare et s'étire, mais la musique parle si éloquemment lorsque le livret ne trouve pas grand'chose à dire !

Il faut en convenir, sans vouloir rabaisser aucun des collaborateurs d'Offenbach : si spirituelles que fussent leurs pièces, la vraie dépense de grâce, d'esprit et de gaîté, le vrai génie de la mélodie et de la bouffonnerie résidaient dans la partition. Edmond Tarbé, en sa critique de la *Périchole* parue dans le *Gaulois*, avait fort justement dit à ceux qui reprochaient à Offenbach de chanter toujours la même chanson : « La muse du maëstro est vêtue d'une robe de moire aux tons changeants ; c'est toujours la même robe, ce n'est jamais le même reflet. »

Quelle partition est plus délicieusement bariolée que celle de la *Périchole !* Dès le lever du rideau la musique pétille, sémille, sautille ; c'est le chœur de

fête qui boit en l'honneur du vice-roi, et dans ce chœur s'intercalent les couplets des trois cousines, des trois aimables cabaretières qui vendent et versent du vin. Et voici qu'apparaît le gouverneur de Lima, Don Andrès de Ribéra, qui chante les amusants et mystérieux couplets de l'Incognito. Puis c'est la Périchole et Piquillo, en mendiants, la guitare en bandoulière, esquissant le duo-complainte de l'Espagnol et de la Jeune Indienne qui se termine par le fameux « Il grandira, car il est Espagnol », devenu aussi classique dans l'opérette que le « Qu'il mourût » du *Cid*. Et c'est enfin la chanson de la lettre, une de ces inspirations où la qualité du sentiment, où la vérité de l'intonation, où le pathétique tendre, si bien fondu avec le texte du livret, nous transportent dans le domaine de l'émotion simple, sincère, sur les hauteurs où plane le génie. Mais Offenbach était un homme de théâtre trop avisé pour terminer un acte sur une page triste, si parfaite qu'elle fût ; et c'est la scène du mariage et de la griserie. Ces couplets de la Périchole : « Ah ! quel dîner je viens de faire ! » avec leur discret accompagnement de flûte et hautbois, Offenbach les avait soignés, couvés, et il les avait recommandés à Hortense Schneider.

— Surtout, n'appuie pas, lui disait-il. Un geste de trop, et c'est f...u.

Quand Hortense arriva à la première répétition, elle était très émue, elle s'attendait, m'a-t-elle raconté, à un de ces orages coutumiers dans le travail nerveux du théâtre. Et lorsqu'elle eut achevé ses

deux couplets, Offenbach, enthousiasmé, de venir l'embrasser en lui disant :

— Pas un accent de plus, mon enfant, ma chérie! C'est parfait ainsi!

Heureux compositeur qui avait rencontré de pareils interprètes! Seuls, les chœurs et l'orchestre lui donnèrent des soucis pendant ces répétitions.

Le deuxième acte n'est pas moins riche de musique avec son entracte-valse, avec les couplets de Piquillo renforcés par le chœur « Les femmes, les femmes, il n'y a qu'ça », qui ont fait le tour du monde, avec le chœur des seigneurs « Quel marché de bassesse! » qui parodie si drôlement *la Favorite*, avec la chanson de la Périchole : « Mon Dieu! que les hommes sont bêtes! », où sous le comique se dissimulent la richesse et la fermeté du style d'Offenbach et la déclamation lyrique la plus exacte. Et cet acte se termine par un de ces finales éblouissants dont le musicien possédait le secret, avec le galop de l'arrestation « Sautez dessus! » et le rondo des « Maris ré- », des « Maris cal-», des « Maris ci-», des « Maris trants, » d'une si amusante prosodie. Au troisième acte, on remarque le joli air de Piquillo : « On me proposait d'être infâme », le duo de la Périchole et de Piquillo qui s'enchaîne avec les couplets de l'Aveu : « Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche », où l'esprit du musicien s'affirme d'abord en une façon de récitatif impérieux pour se fondre dans cette phrase exquise de tendresse : « Et pourtant, je t'adore, brigand » ; ce n'est pas une romance, ce n'est pas un air superficiel, ce n'est pas solennel, c'est la vie même traduite par la musique.

De telles pages ont peut-être paru autrefois être trop neuves pour leur temps ; elles sont aujourd'hui dans la vraie note de la comédie lyrique gaie. Elles ont pour les anciens le don d'évoquer le mélancolique souvenir de la jeunesse et de ses jolies envolées ; elles sont pour les jeunes des modèles de naturel, de sentiment, de clarté expressive, de gaîté sans vulgarité.

Après la musique, le plus clair du succès alla aux artistes. Il était impossible de trouver une chanteuse plus comédienne ou une comédienne meilleure chanteuse qu'Hortense Schneider. Ceux d'entre nous — et j'en suis — qui ont eu la chance, même sur le tard, d'entendre la diva dire, murmurer, vivre, câliner l'air de la lettre, peuvent seuls se figurer ce qu'elle en pouvait tirer quand elle était en pleine possession de son talent : les larmes nous venaient aux yeux. Et avec quel goût elle chantait, elle esquissait l'air de la griserie ! José Dupuis ne le lui cédait en rien. Cet artiste qui, à la ville, était sans expression, devenait sur les planches d'une finesse, d'une pénétration, d'une fantaisie déconcertantes ; la mimique de Piquillo, pendant qu'il arrivait lisant la lettre que lui avait laissée sa maîtresse, alors que les violons jouent l'air en sourdine, attendrissait tous les spectateurs.

Les autres interprètes, Berthe Legrand (Guadalena), Grenier (Don Andrès de Ribeira), Lecomte (Don Pedro), et Christian (le comte de Panatellas) [1],

1. Le rôle du Vieux prisonnier n'avait pas de titulaire réel en 1868. Ce n'est qu'à la reprise de 1874 qu'il prit quelque importance et

ne le cédaient en rien à leurs illustres collègues.

La *Périchole* eut même les honneurs d'une parodie en 1869 — c'était l'année où Hervé donna *Chilpéric*. Un auteur de café-concert, nommé Noussot, bâtit pour l'Alcazar une opérette intitulée la *Chilpéricole* où, faisant également honneur aux deux compositeurs, il avait introduit uniquement de la musique d'Offenbach et d'Hervé. Dans une des scènes, il avait imaginé une dispute entre deux harengères qui s'appelaient, l'une, Frédégonda, et l'autre, la Périchole; et c'étaient les pompiers de Nanterre qui devaient séparer les deux rivales. Cette parodie n'était peut-être pas ce qui se pouvait rêver de plus fin; mais c'était bien le signe de l'immense popularité des deux œuvres.

*
* *

En cette année 1869, la *Périchole* accomplissait son tour d'Europe et ses qualités musicales étaient acclamées à Vienne, dans le pays même où Johann Strauss était le roi de l'opérette.

Le 10 mars de cette année apparaissait à l'Opéra-Comique *Vert-Vert*, sur un livret que Meilhac et Nuitter avaient emprunté à de Leuven et de Forges et dans lequel, une trentaine d'années auparavant, Déjazet avait remporté un beau succès.

L'idée de mettre à la scène le perroquet de Nevers inventé par Gresset n'était du reste pas neuve : Des-

fut confié à Daniel Bac. La pièce ne comportait que deux actes en 1868; elle fut remaniée en trois actes pour cette reprise de 1874.

fontaines l'avait tentée en 1790 et Dalayrac l'avait mise en musique pour l'Opéra-Comique; Bernard Valville l'avait reprise en 1800 avec Gauthier comme compositeur et leur œuvre avait été représentée au théâtre des Jeunes Artistes.

L'action a pour cadre le pensionnat de Nevers ; le pensionnat est original : la sous-directrice est secrètement mariée avec Balador, le maître à danser, et deux pensionnaires ont épousé deux officiers de dragons. Quant au neveu de la directrice, il est élevé dans la maison et il reçoit le nom de Vert-Vert, le perroquet que le jardinier Binet vient d'enterrer dans un coin du jardin. Or Vert-Vert part en voyage sous la conduite de Binet à qui il est confié ; il est désolé d'abandonner Mimi, une jeune fille à qui il fait la cour. Mimi, elle aussi désolée d'être séparée de celui qu'elle aime, part à sa recherche ; elle endosse l'uniforme d'un des dragons et se trouve en face de Vert-Vert donnant la réplique à une chanteuse, Corilla, la prima donna. Elle a appelé à son aide les deux officiers qui l'aident à ramener Vert-Vert au pensionnat après l'avoir grisé. Les deux dragons profitent du trouble général (n'ont-ils pas surpris la directrice en tête à tête avec le maître à danser?) pour emmener leurs femmes et Mimi retiendra par de solides chaînes le volage Vert-Vert. Sans nul doute, la musique l'emportait encore ici sur l'affabulation, et Offenbach avait écrit une des plus soignées parmi ses partitions. Le rôle de Vert-Vert est délicieusement composé avec des oppositions très trouvées. La romance : « Oui, l'oiseau reviendra

dans sa cage » est d'un tour mélodique ingénieux. L'air de bravoure de Corilla, le duo entre Vert-Vert et la cantatrice, l'air du coche au deuxième acte, l'adroite leçon de danse, le brindisi entraînant, et le quatuor spirituel du dernier acte témoignent que l'œuvre est musicalement loin d'être à dédaigner.

Vert-Vert a été chanté par mesdemoiselles Girard, Cico, Moisset, Trial, par Capoul, Sainte-Foy, Pédro Gailhard, Couder et Potel.

Cet opéra-comique s'est maintenu toute une saison sur l'affiche de la salle Favart.

Le compositeur ne sommeillait pas : dans le même mois, douze jours après, le 22 mars, il donnait une nouvelle première, la *Diva*, à l'ancien théâtre de ses succès, aux Bouffes-Parisiens. La *Diva* était l'exécution d'une promesse qu'Offenbach avait faite à Hortense Schneider depuis plus de quinze ans, au début de la carrière de l'artiste.

Les auteurs du livret, Meilhac et Halévy, avaient imaginé une espèce d'autobiographie d'Hortense Schneider, autobiographie parlée et chantée. On voyait l'artiste d'abord en demoiselle de magasin, sur le point de se marier, et se décidant à aborder la carrière théâtrale parce que son futur n'est pas venu la chercher pour la conduire à la mairie. Nous voici ensuite dans la loge où elle s'habille ; elle est devenue étoile et voit à ses pieds l'aristocratie de la naissance et de la finance. Et le dénouement, qui a pour cadre le théâtre, conclut par un souper et par la bacchanale du « pas du lézard au soleil. »

Cet exposé de l'existence d'une artiste, cet aperçu

de la vie des coulisses, était-il très intéressant? A dire vrai, le public n'y prend pas grand plaisir; ce genre de pièces n'intéresse que les initiés. La musique était quelque peu rapsodique; les diverses pages manquaient d'unité. Le duetto « Tu la connais, ma douce maîtresse, la blonde Lischen, » bâti sur un thème alsacien, avec couplets se terminant par une tyrolienne, était la perle de cette *Diva*, ainsi que l'étourdissant final du deuxième. Il convient encore de citer le duo « Je suis l'ami de Raphaël », la délicieuse valse chantée par la diva, et le chœur des huit jeunes filles travesties en clairons.

Les répétitions s'étaient écoulées dans une atmosphère de calme, d'entente rares. Voici une lettre d'Offenbach qui montrera combien le musicien avait d'égards pour son interprète :

« Ma chère amie,

« Je n'ai pas voulu te voir aujourd'hui, pour ne pas t'en... nuyer. J'ai fait répéter hier soir 56 fois; ils iront très bien. La seule observation à te faire, c'est de ne pas trop presser le mouvement de « Faites-nous rire », ta ronde du premier acte, pour pouvoir la presser un peu plus tout à la fin. Et voilà.

« Je suis bien souffrant. Pourvu que ma *Diva* soit en bonne santé, le reste m'est indifférent. Adieu, ma chère Hortense.

« Le plus vieux, le plus jeune, le plus charmant, le *seul*, et surtout le plus dévoué de tes compositeurs,

« Jacques Offenbach. »

Lundi.

Le soir de la première, la *Diva* fut, nous raconte Sarcey[1], « reçue froidement et non sans défiance. Le public spécial de ces sortes de solennités avait l'air de vouloir jouer un tour à mademoiselle Schneider. ... On l'écoutait en silence et l'on n'applaudissait que du bout des doigts et comme à contre-cœur.

« En revanche, aussitôt qu'une occasion se présentait de battre des mains à une autre, on la saisissait avec empressement; on y mettait une sorte d'affectation. Il y avait là une assez agréable actrice, mademoiselle Bonelli, qui jouait un rôle tout à fait secondaire, un rôle de coryphée. Elle n'avait, au milieu d'un chœur assez joli du reste, qu'un trille à faire en solo; le public a fait répéter trois fois et le chœur et le trille. Cette manifestation tournait à la scie parisienne... » Et Sarcey continue en disant que la diva avait chanté de la façon la plus agréable. « Mais, ajoute-t-il, il y a des jours de malheur où rien ne va. »

La seule scène qui amusa le public, fut celle de deux officiers prussiens qui arrivent en présence de la nièce de la diva séduite naguère par un de leurs compatriotes, et n'ayant pu retrouver son séducteur. Dès qu'elle aperçoit les deux officiers, elle pousse un cri en disant : « C'est lui, c'est bien lui, mais lequel? » Si on relit aujourd'hui le livret de Meilhac et Halévy, il est aisé de s'apercevoir que les traits de cette qualité sont rares dans les trois actes, et on comprend que la *Diva*, malgré la voix délicieuse d'Hortense

1. *Journal illustré*, avril 1869.

Schneider, le comique fin de madame Thierret, la gentillesse de mademoiselle Raymonde, l'apparition de beauté de mademoiselle Valtesse, malgré des comiques comme Désiré, Hamburger et Bonnet, n'eut pas une longue carrière.

Aux Bouffes, dans cette année 1869, Offenbach donnera encore un acte, la *Romance de la Rose*, de Tréfeu et Préval, qui fut joué le 11 décembre par mesdemoiselles Valtesse et Périer, par Lacombe, Hamburger et Victor. Une veuve américaine avait entendu soupirer au bord de la mer la romance de la Rose que Flotow a introduite dans *Martha*. Elle veut savoir quel est le chanteur : c'est, sans doute, le musicien qui là, tout à côté, habite avec le peintre. Non, le musicien chante mal et détonne; le peintre, lui, possède la jolie voix. Mais comme il ne cherche point d'aventures, car il a une fort jolie maîtresse, il veut éconduire la veuve américaine, et il fait écorcher la mélodie par une clarinette jouant faux, par une guitare non accordée, etc., etc. On voit sans peine combien Offenbach a pu se laisser aller à son esprit inventif sur cet amusant livret. Il y a dans sa partition une chanson, « le Chien du colonel », accompagnée d'aboiements, qui est d'une inénarrable fantaisie et dont le succès a été complet.

*
* *

A ce moment-là, Offenbach était tiraillé entre trois œuvres différentes qui essuyèrent le feu de la rampe les 7, 10 et 11 décembre — ce serait une redite fas-

tidieuse que d'entonner un couplet pour admirer cette facilité. Des trois œuvres nous venons de citer la première, la *Romance de la Rose*. Quatre jours auparavant, aux Bouffes, le 7 décembre, avait été donnée la *Princesse de Trébizonde*; le 10 c'était le tour des *Brigands*.

La *Princesse de Trébizonde* est due à la collaboration de Nuitter et Tréfeu qui ont écrit trois actes de la plus franche fantaisie, dans la note de la farce italienne. Un saltimbanque, Cabriola, a gagné à la loterie un château, des terres et le titre de baron. Escorté de toute sa troupe, il vient prendre possession de ses terres. Parmi les mannequins de cire qu'il montrait dans sa baraque se trouve la princesse de Trébizonde. Un jour le nez de cette figure est cassé; la fille du saltimbanque, Zanetta, prend la place et le costume du mannequin. Le fils du prince Casimir s'en éprend; il échappe à la surveillance de son précepteur Sparadra et épouse la jeune fille. Il y a au deuxième acte une scène des plus amusantes : c'est celle où toute la troupe des saltimbanques, logée au château, s'est gobergée; mais tout à coup le goût de la profession reprend le dessus, et les pitres, les mangeurs de feu et les avaleurs de sabres de se laisser ressaisir par leurs exercices et leurs tours.

La musique est charmante : le duo « Ne me tente pas », l'air sautillant « Quand je suis sur la corde raide », les adieux à la baraque ancestrale, amusante parodie d' « Asile héréditaire », de *Guillaume Tell*, la marche des saltimbanques avec son rythme si caractéristique, l'ariette spirituelle et l'amusant

chœur du « mal de dents », sont les pages saillantes de cette partition.

La *Princesse de Trébizonde* servit de début dans l'opérette à Céline Chaumont qui arrivait du Gymnase; son souffle de voix fut contesté dès le premier soir, mais son impeccable diction, sa vivacité et son intelligence scénique firent impression dans le rôle de Zanetta. Les autres créateurs furent mesdames Thierret (Paola), Fonti (Zanetta), Van Ghell (le prince Raphaël), MM. Berthelier (le prince Casimir), Désiré (Cabriolo), Bonnet (Trémolini), Edouard Georges (Sparadra), qui maintinrent pendant plus de quatre mois la pièce sur l'affiche.

Et voici, le lendemain, les *Brigands*.

Les *Brigands* furent la première pièce représentée par Bertrand-le-Magnifique, qui succédait à Cogniard-le-Prévoyant dans le fauteuil directorial des Variétés. Lorsque Meilhac et Halévy avaient parlé à Cogniard d'un décor du premier acte qui se passerait dans « un site d'une sauvagerie étrange, un paysage à la Salvator Rosa », — ce sont les termes mêmes du livret — Cogniard, effrayé par ce mot de « Salvator Rosa » qu'il entendait prononcer pour la première fois de sa vie, s'était écrié avec la plus grande terreur :

— Mais je n'ai pas ça dans mon magasin de décors!...

Et il avait passé la main. Bertrand, lui, dépensa sans compter. Il consacra 12,000 francs pour monter l'ouvrage — ce serait aujourd'hui le prix d'un seul décor; à l'époque on proclamait que ces 12,000 francs méritaient un conseil judiciaire!

Des préparatifs du succès des *Brigands*, il y a peu d'échos parvenus jusqu'à nous. Il est vraisemblable qu'il ne se produisit aucun incident. Offenbach avait écrit le travesti de Fragoletto pour Hortense Schneider. Mais une question d'amour-propre froissé avait éloigné la diva du théâtre des Variétés — l'autorité, la férule directoriale étaient de mauvais moyens pour amadouer Hortense Schneider. Et puis l'étranger l'attirait avec ses gros cachets, avec ses beaux cadeaux. Elle alla faire connaître à travers les grandes capitales le répertoire de son maître préféré.

Il existe une lettre dans laquelle Meilhac déplorait l'incendie qui avait en partie détruit l'appartement que Hortense Schneider habitait avenue du Bois. Meilhac écrivit à l'artiste ce billet de condoléances :

« Paris, dimanche.

« O mon amour, j'ai su ton incendie, et ton sauvetage, et je t'embrasse.

« HENRY. »

Et Halévy a ajouté, plaisamment et pratiquement, au bas de la lettre :

« Tout ça, c'est des bêtises — rentre donc aux Variétés.

« LUDOVIC. »

Elle ne rentra pas aux Variétés. Son rôle fut confié à Zulma Bouffar qui avait gagné ses galons aux Bouffes et qui sans avoir peut-être « le chien » de

sa camarade, savait bien conduire une voix très prenante et était une fort jolie femme.

La répétition générale fut donnée le 9 décembre. A l'issue de cette répétition, Offenbach, très frappé par ce fait que le deuxième acte n'avait pas porté, résolut avec Meilhac et Halévy de le remanier. Il avait été décidé que, pour éviter le froid causé au final par l'absence de monde sur la scène, on ferait revenir les carabiniers. Dupuis, qui jouait Falsacappa, le chef des brigands, se souviendrait-il de la modification pratiquée à la dernière heure ?

Le lendemain, jour de la première, à la fin du premier acte, il avait failli compromettre une scène en rétablissant une réplique supprimée qui amenait primitivement l'entrée des brigands apprenant leur métier et s'exerçant à dévaliser un mannequin. L'anxiété des auteurs fut au comble, malgré les applaudissement unanimes qui accueillirent ce premier acte. Dupuis franchit non moins victorieusement le cap du deuxième acte.

Meilhac, Halévy et Offenbach avaient eu aussi une autre angoisse au premier acte. Il s'agissait de Baron, cette fois. Ce remarquable comique faisait sa première création dans une œuvre des trois auteurs. Consciencieux, scrupuleux de son art, Baron avait ce qu'on appelle « le trac » en style de coulisses ; et surtout il s'affolait quand il y avait de la musique. Dès qu'il entendait un accompagnement d'orchestre en dehors de ce qu'il avait strictement à chanter, il se croyait perdu ; il regardait d'un air agressif, menaçant, le soliste qui se permettait de pousser un son.

Or, l'entrée du chef des carabiniers, rôle dans lequel Baron fut prodigieux de drôlerie, était précédée d'une ritournelle de flageolet avec des notes aiguës de la fantaisie la plus amusante. Baron n'avait jamais réussi à prendre la mesure. Offenbach, le soir de la première, supprima la ritournelle en prévenant, bien entendu, Baron. Mais Baron était un peu perdu par l'émotion, il attendait le motif du flageolet de :

Nous sommes les carabiniers,
La sécurité des foyers;
Mais je ne sais par quel hasard,
Au secours des particuliers,
Nous arrivons toujours trop tard.

Il finit par rattraper l'orchestre. On s'en aperçut dans le public. Mais sa voix de tonnerre enrhumé était si comique qu'on l'applaudit furieusement; et quand il lança la réplique :

— Je sais pourquoi nous arrivons trop tard : c'est que j'avais deux clairons qui sonnaient toujours et avertissaient les voleurs. Mais maintenant...

— Eh bien, maintenant?

— Oh! je les ai remplacés par des tambours.

A ce moment la partie était gagnée haut la main.

Il est bien difficile de décider si les *Brigands* sont supérieurs à une autre œuvre des mêmes auteurs. Ce qui est sûr c'est que la pièce et la musique se marient à souhait, c'est que jamais partition n'avait été plus variée, jamais livret n'avait été plus fin, plus ironique et au fond plus vrai. Des mots comme celui du caissier du duc de Mantoue, qui a volé trois millions à son gouvernement : « Il faut voler

selon la position qu'on occupe dans le monde » avaient non seulement déchaîné un rire formidable, mais on désignait par des noms propres le caissier en question[1].

Le brigand Falsacappa a appris que le prince de Grenade envoie sa fille à la cour de Mantoue où elle se mariera avec le chef de cette principauté. L'ambassadeur chargé de cette mission doit revenir avec une somme de trois millions. Falsacappa a l'idée de substituer le portrait de Fiorella, sa fille, à celui de la princesse et de se faire passer lui-même avec ses acolytes pour l'ambassadeur et son cortège. Mais au lieu du trésor qui a été dissipé par Antonio, caissier prévaricateur et amateur de « petites femmes », — ce caissier est la trouvaille de la pièce — Falsacappa ne trouve qu'un coffre vide ou à peu près. Survient le véritable ambassadeur. Cette tentative coûterait cher à Falsacappa si le prince ne reconnaissait dans Fragoletto une jeune fille qui lui a jadis sauvé la vie. Les brigands sont pardonnés et pourront aller à de nouveaux exploits.

J'ai dit que la partition ne le cédait en rien au livret. Le chœur d'entrée des brigands, le dialogue « Bon ermite où nous conduis-tu? », la chanson de Falsacappa « Quel est celui qui par les plaines? » et les couplets, à la plaisante modulation, de Fiorella « Au chapeau je porte une aigrette », sont les pages les plus délicieuses du premier acte ; au deuxième

1 Il s'agissait du fameux banquier Mirès qui avait eu de nombreux démêlés avec la justice et qui néanmoins continuait à lancer de nouvelles affaires.

acte, le chœur en canon « Soyez pitoyables et donnez-nous du pain », le duo de Fiorella et de Fragoletto, le petit duo du notaire, et bien d'autres morceaux encore, tels que l'air du caissier au troisième acte « Hélas ! j'ai mangé la grenouille », sont restés dans toutes les mémoires.

Le succès fut aussi dû à Zulma Bouffar, un Fragoletto très aguichant, ce qui n'empêcha pas la critique de regretter à l'unanimité Hortense Schneider ; à mademoiselle Aimée, qui dans Fiorella montra beaucoup de voix, mais fut une comédienne inexpérimentée. Les comiques assurèrent le triomphe : c'étaient Kopp, l'inénarrable Pietro, confident de Fragoletto et sous-chef des brigands, Dupuis, superbe dans Falsacappa, Baron dont nous avons parlé, Léonce (le caissier Antonio), Blondelet (le baron de Campotasso), Lanjallay (le duc de Mantoue), et Cooper qui débuta tout séduisant de jeunesse et d'élégance dans le page Adolphe de Valladolid.

CHAPITRE IV

L'OPÉRETTE CHERCHE A AGRANDIR SON CADRE

Les *Contes d'Hoffmann* et la fin de la carrière du compositeur. Offenbach grand ami de la France. — L'opérette et la guerre. — Le *Roi Carotte*. — Le *Corsaire Noir* à Vienne. — Offenbach directeur de la Gaîté. — *Pomme d'Api*. — La *Jolie Parfumeuse* à la Renaissance. — Magnifique reprise d'*Orphée aux Enfers* à la Gaîté. — La *Haine*, de V. Sardou. — Offenbach abandonne sa direction. — *Madame l'Archiduc* aux Bouffes. — *La Boulangère a des écus* aux Variétés. — Le *Voyage dans la Lune* à la Gaîté. — Offenbach en Amérique. — *Madame Favart* aux Folies-Dramatiques. — La *Fille du Tambour-Major*. — La mort d'Offenbach. — Ses œuvres posthumes. — *Belle Lurette*. — Les *Contes d'Hoffmann* à l'Opéra-Comique. — L'homme. — Le musicien et sa technique. — Offenbach critique. — Conclusion.

Nous ne suivrons pas Offenbach dans ses pérégrinations qui ne furent interrompues que par la guerre de 1870. Condamné alors à l'inaction, il souffrit doublement, et dans son cerveau de compositeur obligé de laisser sa Muse au repos, et dans son âme de patriote.

Car Offenbach était Français. Il n'avait pas seule-

ment obtenu ses lettres de grande naturalisation[1] qui n'étaient accordées qu'au bout de vingt ans de séjour. Ses ennemis l'avaient raillé, poursuivi de leurs sarcasmes. Il était allé, lors de la déclaration des hostilités, installer tous les siens à la frontière espagnole; de là il s'était rendu en Italie; et les malheurs de la France l'avaient rendu malade, tant il aimait son pays d'adoption. Faut-il donner une preuve de cet amour? Voici la belle lettre vibrante qu'il adressa en mars 1871 à ses collaborateurs et amis Nuitter et Tréfeu, et que le musicographe Martial Ténéo a extraite du fonds Nuitter, domicilié à la bibliothèque de l'Opéra[2] :

« Ah! que je les plains (*bis*),
« Ces pauvres Sarrazins!

« Voilà le refrain qui pendant cinq mois de fièvre et pendant mon sommeil me revenait sans cesse. Oh! mon pauvre cher ami, combien j'ai souffert de vos souffrances! Je ne vous parle pas de mes souffrances physiques, je vous en ferai le compte tout à l'heure; mais je vous parle de mes souffrances morales, en pensant à vous tous, mes bons vieux camarades, mais aussi quel bonheur le jour où, enfin, j'ai su que vous aviez de quoi manger.

« J'espère que ce Guillaume Krupp et son horrible Bismarck paieront tout cela. Ah! les horribles gens que ces Prussiens, et quel (*sic*) désolation pour moi de songer que je suis né sur les bords du Rhin et que je tiens par un fil quelconque à ces horribles sauvages!

1. J'ai eu entre les mains son diplôme daté du 14 janvier 1860; cette pièce officielle est, bien entendu, précieusement gardée par la famille Offenbach.

2. Lettre publiée dans le *Gaulois*, 5 octobre 1919.

Ah! ma pauvre France, combien je la remercie de m'avoir adopté parmi ses enfants!

« Je connais l'histoire de *Trébizonde*[1], donc je ne vous en parle pas; je plains les pauvres petits camarades qui espèrent, parce que j'ai beaucoup de succès, me nuire en disant que je suis Allemand, quand ils savent très bien que je suis Français jusqu'à la moëlle des os! Ils en seront pour leurs lâchetés. J'espère être bientôt de retour, et, j'espère aussi, mes chers amis, que nous nous remettrons au travail, et quoique, hélas! né à Cologne, vous daignerez encore me confier un poème. Écrivez-moi : *Goldene Lamme*, Vienne, Autriche (pas Allemagne); je n'y ref... jamais les pieds dans ce maudit pays. Nuitter, embrassez bien Tréfeu; Tréfeu, embrassez bien Nuitter, et moi, j'embrasse la femme de mon cher Tréfeu.

« Votre,

« Jacques Offenbach. »

Ajouterai-je que le maître prononçait le français avec un fort accent du sol natal, et que cet accent lui semblait désagréable à lui-même. Maintes fois on l'entendit, quand on le plaisantait sur ce chapitre, lancer cette amusante boutade : « J'en voudrai toujours à mon pays de m'avoir f... un accent comme celui que j'ai. »

Sa naturalisation n'y pouvait rien changer; mais elle lui valut, comme je l'ai dit, des ennemis qui dissimulaient leur jalousie de métier sous le couvert du patriotisme le plus ardent; elle lui valut surtout en Allemagne une hostilité qui ne désarma jamais.

1. On avait repris la *Princesse de Trébizonde* aux Bouffes en février 1871 et les recettes du mois n'avaient pas dépassé 22,500 francs. *Fortunio* complétait le spectacle.

Les littérateurs à la solde du roi de Prusse ou de l'Empereur d'Allemagne n'ont-ils pas attribué au « vertige bachique » d'Offenbach le pouvoir d'avoir « sapé le principe d'autorité[1] » en France, d'avoir par sa raillerie « corrodé les traditions les plus inviolables » ? Mieux encore : un biographe du compositeur, Paul Becker[2], qui a écrit son livre uniquement d'après le volume de Martinet, *Offenbach, sa vie et son œuvre*, en y ajoutant quelques réflexions de son crû, a osé dire que « le monde civilisé clamait sa joie de vivre grâce aux airs d'Offenbach en un cancan orgiaque ». Pour un peu, il accuserait l'auteur de la *Grande-Duchesse* d'avoir déchaîné la guerre de 1870, tout comme les ennemis français du maître osaient prétendre qu'il avait favorisé les plans de Bismarck en démoralisant la France. Tout cela serait comique si ce n'était odieux.

Après la cessation des hostilités, les théâtres retrouvèrent leur activité. A nouveau les partitions d'Offenbach reprirent leur place sur chaque scène. Les *Bavards* aux Bouffes, les *Brigands* aux Variétés, puis la *Princesse de Trébizonde* venant après les *Bavards*, aux Bouffes ; et enfin *Boule-de-Neige*, dont nous avons conté l'histoire[3] lors de la première de *Barkouf*, dont il n'était qu'une réincarnation.

Depuis longtemps, bien avant 1870, Offenbach,

1. *Gazette de Francfort*, chronique musicale sans signature, du 18 mai 1874.

2. *Offenbach*, un vol. de 138 pp. avec 12 gravures hors-texte dans la collection *Die Musik*, publiée sous la direction de Richard Strauss. Marquart, éditeur. Berlin, 1909.

3. Voir p. 98.

qui savait prendre le vent comme personne, rêvait de collaborer avec Sardou : il espérait ainsi donner satisfaction à ses adversaires qui l'accusaient de chercher toujours le succès dans les mêmes sujets frivoles. En 1869 le *Figaro*[1] avait annoncé la signature d'un traité par lequel le théâtre de la Gaîté devait jouer un grand opéra-bouffe féerique en trois actes, de MM. Sardou et Offenbach, le 15 octobre 1870. La nouvelle était vraie : Sardou, après s'être entendu avec le musicien, d'abord quelque peu surpris, lui avait bâti un livret où, sous une forme allégorique, il prédisait la chute de l'Empire devant les assauts du parti radical avancé. C'était le *Roi Carotte*. Sardou avait tiré la donnée première d'un conte d'Hoffmann, intitulé l'*Histoire héroïque du célèbre ministre Klein Zach, surnommé Cinabre.*

Fridolin est un roi qui a épousé la princesse Cunégonde pour l'argent qu'elle lui apporté en dot. La princesse gouverne le pays, donne le ton à la mode. Une méchante fée, Coloquinte, s'est introduite dans le palais et poursuit Fridolin de sa haine, de même qu'elle a jadis persécuté le père du prince. Elle réveille de sa baguette magique les racines (*radix*, d'où radical) et elle donne ainsi la vie au roi Carotte, un grotesque, qui apparaît au milieu de la gloire de Fridolin, au milieu de la prospérité qu'il a donnée à son pays, — vous devinez l'allusion à l'Exposition de 1867. Le roi Carotte, qui possède soi-disant toutes les vertus dont est dépourvu Fridolin, le

1. N° du 25 octobre.

détrône. Et le pays s'aperçoit que le roi Carotte est affligé de plus de défauts encore que son prédécesseur; il est beaucoup plus tyrannique que lui, et sa domination coûte cent fois plus cher que l'ancienne. Son panache (lisez son prestige) lui tombe de la tête. La révolution gronde, et Fridolin, qui s'était réfugié dans le royaume des singes pour y apprendre la politique, remonte sur le trône, après avoir été rappelé par Robert-Luron, le génie bienfaisant, qui lui fait épouser Rosée-du-Soir, princesse sage. Le roi Carotte redevient légume et se cache sous la terre.

Sardou avait prévu la chute de Napoléon III; il allait plus loin en annonçant le retour de l'Empire. Les événements politiques et la guerre lui avaient donné raison en ce qui concernait la fin du régime. Il fut très perplexe au sujet du dénouement; il le laissa subsister en entier. La seule modification qu'il apporta à son livret fut de transporter en Hongrie le lieu de l'action primitivement situé en Allemagne et de supprimer certaines discussions du conseil des ministres, et aussi des combats dont la vue aurait blessé le sentiment public.

La pièce fut mise en répétitions avec de magnifiques décors et des costumes somptueux : elle comprenait trois actes et dix-huit tableaux, — le directeur de la Gaîté, Boulet, avait dépassé en faste les espérance des auteurs. La première eut lieu le 15 janvier 1872, après quinze jours de relâche. La curiosité, on le comprend, avait été très surexcitée.

Le *Roi Carotte* fut un succès. On arriva à la

149e représentation, et on s'arrêta, une prime ayant été promise aux auteurs si leur pièce parvenait à la 150e, — il y a de nombreux cas de déconvenues de ce genre dans... l'exploitation théâtrale. Les 149 représentations se déroulèrent avec des alternatives de froideur et d'enthousiasme — alternatives qui dépendaient de la composition des salles : certains spectateurs déploraient l'intrusion de la politique au théâtre, les autres s'en amusaient ; les uns applaudissaient, les autres sifflaient !

Offenbach avait écrit pour le *Roi Carotte* sinon une de ses meilleures, du moins une de ses plus copieuses partitions. Polkas, valses, se succédaient avec la plus grande variété. La page qui est restée du *Roi Carotte*, c'est l'air charmant des colporteurs au deuxième acte : « Nous venons du fin fond de la Perse », qui défraie encore aujourd'hui les timbres des revues. Mais il serait injuste de dédaigner le rondeau de Cunégonde, sur un rythme de valse, suivi d'un chœur bien amusant ; le chœur « Vidons les flacons » plein d'entrain ; l'air « Viv' le roi Carotte » en polka ; le grand duo de Cunégonde et de Fridolin « Vers ce gnôme que j'abhorre » ; le chœur si original des Fourmis, le délicieux ballet des insectes, les couplets du Panache. Mais à part le morceau plus haut cité, il n'est rien resté et il n'y a guère de reprise possible d'une pièce qui n'était en somme qu'une satire politique, une revue. Le fait de battre monnaie avec l'actualité porte en soi le germe de sa propre destruction.

Les rôles du *Roi Carotte* étaient tenus par madame

Zulma Bouffar, délicieuse dans Robin-Luron, Judic qui venait d'être découverte par Offenbach à l'Eldorado, mademoiselle Seveste, et par Masset, Soto, Alexandre, Grivot, Gravier.

Deux premières en trois jours n'étaient pas pour effrayer Offenbach qui aimait à se partager entre deux théâtres ; il l'avait prouvé lors de la *Princesse de Trébizonde* et des *Brigands* ; il renouvela cet exploit après le *Roi Carotte* : le 18 janvier 1872, l'Opéra-Comique jouait *Fantasio*, partition composée par le maître, d'après la pièce, ou disons plus exactement, d'après les scènes d'Alfred de Musset.

Malgré les éliminations nombreuses qu'Offenbach fit subir à l'œuvre du poète, *Fantasio* ne fut pas l'occasion d'un succès. C'est qu'il y a loin d'un livret spécialement écrit pour la musique à une œuvre poétique qui se suffit toute seule. La poésie d'Alfred de Musset n'est-elle pas musique elle-même? L'action flottante, du reste, ne pouvait pas intéresser les auditeurs de l'Opéra-Comique.

Et cependant, quelle jolie mélodie Offenbach ne trouve-t-il pas pour paraphraser la ballade à la lune :

Voyez dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

La romance d'Elsbeth « Pourquoi ne puis-je voir sans plaisir » et le chœur des pénitents « O Saint-Jean, ta joyeuse face », le chœur des étudiants, et la chanson des fous, que chantait Melchissédec,

étaient en tous points dignes du poète. Mais ce premier acte semblait avoir épuisé toute la richesse de la Muse du compositeur. *Fantasio* fut abandonné après une quinzaine de représentations. Ses créateurs avaient été : mesdames Galli-Marié (le bouffon Fantasio), Priola (Elsbeth), Moisset; MM. Potel, Ismaël et Melchissédec.

La réussite de l'*Ile de Tulipatan* aux Bouffes en 1868 avait fait prendre par Offenbach avec Chivot et Duru un engagement pour une opérette en trois actes qui devait être jouée aux Variétés. Or, pendant qu'on s'occupe de cette opérette dont le titre restait seul à trouver et qui n'a jamais vu le jour, voici qu'on pousse à ce théâtre les répétitions du *Corsaire Noir*, une œuvre dans laquelle les deux librettistes n'étaient pour rien. Il leur suffit d'en faire la remarque au compositeur pour que celui-ci, qui est à la fois l'auteur du livret du *Corsaire Noir* et de la musique, renonce, quarante-huit heures avant la première, à laisser représenter son œuvre et à obtenir du directeur qu'il la remplace par les *Braconniers* dont ces Messieurs avaient écrit le livret.

Le *Corsaire Noir* s'en alla à Vienne au théâtre An der Wien ou il fut donné le 21 septembre 1872. Le livret était signé Offenbach. Il y a là un mystère qu'il est difficile d'approfondir. Était-ce vraiment un essai du compositeur? N'était-ce pas plutôt l'œuvre d'un collaborateur masqué à qui Offenbach, homme de théâtre si généralement perspicace, avait conseillé de ne pas laisser son nom sur l'affiche? Ce qui est sûr c'est qu'à Vienne, où Offenbach était

si aimé, si choyé, la critique fut loin d'être tendre pour le librettiste. La pièce se passe à Marseille chez Lambrequin, négociant devenu rentier. Il vit avec ses deux nièces, Marinette et Reine, et ses deux cuisinières, Suzanne et Jeanneton. Il a une passion, le théâtre, veut transformer sa maison en théâtre et ses amis en chanteurs d'opéra. Pendant qu'il fait répéter *Zampa*, survient le commandant Bombarzo, amoureux de Reine, que tous les invités prennent pour le « Corsaire Noir », un pirate qui depuis longtemps dévaste la côte. Et voici deux colporteurs : ce sont des amoureux déguisés qui demandent à Lambrequin la main de ses nièces. Et l'un d'eux est à son tour supposé être le Corsaire Noir, tandis que l'autre revêt le costume d'un des personnages de *Zampa*. Deux autres personnages arrivent : ce sont les vrais pirates, mais de bons pirates pas méchants du tout. Et cela finit par un mariage.

Il serait difficile de donner tort à la presse qui fut sévère pour cet imbroglio. Qui sait si ce n'était pas vraiment un début du musicien dans la carrière d'auteur dramatique, tant la pièce semble manquer d'expérience ? Toutes les suppositions sont possibles.

La presse parisienne était venue en grand nombre pour assister à cette première. De Villemessant, Philippe Gille, Albert Wolff, Edmond Tarbé (frère du directeur du *Gaulois* et critique musical de ce journal où il signait du nom de Fantasio), Xavier Aubryet, Émile Blavet, Gaston Mitchell, Eugène Pitou qui remplaçait Jules Claretie alors critique de

l'Événement, avaient fait le voyage ainsi que Bertrand, directeur des Variétés. Bertrand s'intéressait à mademoiselle Geistinger, une diva viennoise, qui était venue compléter son éducation musicale à Paris, où elle avait pris des leçons de Roger, l'ancien ténor de l'Opéra. Offenbach l'avait présentée à Bertrand pour la faire débuter aux Variétés ; l'engagement ne s'était pas conclu avant le *Corsaire Noir* ; il ne se conclut pas non plus après la première.

La partition comptait comme épisode plaisant un orchestre d'amateurs, nous dirions presque un orchestre dadaïste, qui avait pour mission de jouer faux une mélodie charmante ; c'était une amusante satire des orchestres mondains. Il y avait aussi une parodie de l'air de *Zampa* qui eut du succès, et enfin un air ajouté par Offenbach à Vienne pour l'étoile, air appris et répété en une nuit.

Aux côtés de mademoiselle Geistinger se trouvait un comique qui était très goûté, Swoboda, un autre comique nommé Friese, deux chanteuses, mesdemoiselles Roeder et Meersberg, qui ne parvinrent pas, malgré leur talent, à prolonger longtemps la pièce sur l'affiche.

Pour être complet, ajoutons qu'avant le *Corsaire Noir*, Offenbach avait fait représenter en mars, sur une autre scène de là-bas, celle du Karl-Theater, une opérette en un acte, *Fleurette* ; le livret était d'un Viennois, nommé Ascher. La principale interprète fut mademoiselle Mila Roeder.

Mais revenons à Paris.

Les *Braconniers* furent donnés aux Variétés le 29 janvier 1873. Le défaut de la pièce était de rappeler un peu trop les *Brigands*. L'action avait beau se passer dans la province de Bigorre ; la barbière, Ginetta, était une sœur puînée de Fiorella, et Bibletto était un frère adultérin de Fragoletto. Cela n'empêchait du reste pas le livret d'avoir de la fantaisie en certaines scènes ; et la musique d'Offenbach présentait des couplets comme celui du « Bouton de rose », une plaisante sérénade, le quatuor endiablé des assassins. Aux côtés de Zulma Bouffar, dans Ginetta, Marie Heilbronn fit apprécier une voix aux vocalises vertigineuses, et Dupuis, Grenier, Berthelier, Léonce et Daniel Bac rivalisèrent d'entrain jusqu'au soir de la 60e, fin de la pièce.

*
* *

Depuis longtemps, Offenbach rêvait de devenir à nouveau directeur : le fauteuil de la Gaîté le tentait. Le musicien nourrissait des projets somptueux. Il avait compris que la simple opérette en trois actes, avec sa seule drôlerie, avec ses seuls interprètes, si merveilleux fussent-ils, pouvait difficilement réussir. Il voulait donner à ses œuvres futures comme aux anciennes, pour en renouveler l'intérêt, une mise en scène féerique. Et il avait traité avec Boulet qui détenait les destinées du théâtre de la Gaîté. Le 1er juin 1873 était la date fixée pour sa prise de possession.

Offenbach avait compté sans la Société des Au-

teurs, dont les statuts interdisaient à tout directeur de monter ses propres œuvres. Quelques mécontents avaient demandé l'application de ce règlement. Une réunion fut provoquée par Alexandre Dumas, président de la Société, afin de discuter la question. Il suffit à Offenbach de démontrer qu'en l'empêchant de jouer ses œuvres on priverait de pain non seulement lui-même pour des opérettes antérieures à sa direction, mais surtout ses collaborateurs. Et le musicien eut gain de cause ; il obtint même l'autorisation de monter une œuvre inédite par an.

Les projets du maître étaient vastes. Le drame à grande figuration devait alterner avec l'opérette à spectacle. La salle fut entièrement refaite. Un tableau de troupe remarquable fut composé : comédiens réputés, chanteurs célèbres furent engagés ; on doubla le cadre des chœurs, des instrumentistes ; le personnel du ballet fut créé de toutes pièces. Les transformations du théâtre demandèrent trois mois de relâche, pendant lesquels des œuvres nouvelles du compositeur occupaient l'affiche d'autres scènes. C'étaient : la *Leçon de Chant*, un acte de Bourget, donné à Ems en 1867, que jouaient les Folies-Marigny le 17 juin, et la *Permission de dix heures*, autre primeur donnée à Ems à la même époque, livret de Mélesville et Carmouche, qui faisait avec *Apothicaire et Perruquier*, avec *Choufleuri*, les frais de la réouverture de la Renaissance, le 4 septembre ; les interprètes étaient Falchiéri, Bonnet et Caliste, mesdemoiselles Dartaux et Grivot.

La Gaîté, toute rénovée, avait ouvert ses portes

deux jours auparavant, le 2 septembre, par un drame de Théodore Barrière, le *Gascon*. Offenbach avait écrit pour ce drame la fameuse légende béarnaise :

Mon grand-père était rôssignol,
Ma grand'mère était hirondelle.

Lafontaine en chantait le dernier couplet avec un succès fou.

Le 4 septembre apparaissait sur le programme qui comprenait deux autres opérettes, *Pomme d'Api*, un acte dû à la collaboration de Ludovic Halévy et W. Busnach. Pomme d'Api est une jeune fille; elle a quitté Édouard, neveu de M. Rabastens, et s'est placée chez l'oncle en qualité de bonne; tout s'arrange par le mariage de Pomme d'Api avec Édouard. Pièce légère comme un duvet, partition fluide comme l'eau du rocher, tout était fait pour plaire dans cette œuvre. Les couplets « C'est moi, Monsieur, je suis la bonne » et la romance « Consultez votre cœur » ont enlevé la salle. Une artiste avait débuté dans *Pomme d'Api* : c'était la gracieuse Théo, blonde, enfantine, malicieuse, avec un filet de voix qui n'était qu'un souffle, mais un souffle si affriolant ! Daubray et mademoiselle Dartaux étaient les partenaires de Théo.

A la Renaissance qui s'était assuré le répertoire d'Offenbach, le maëstro donne, le 29 novembre de la même année, la *Jolie Parfumeuse* qu'il trouve le moyen d'écrire en sept semaines sur un livret de Crémieux et Blum. Et comme Offenbach, directeur

de la Gaîté, ne pouvait rien refuser à Offenbach, compositeur de la Renaissance, c'était Théo qui avait été chargée de conduire la *Jolie Parfumeuse* au succès.

La pièce se passe aux Porcherons d'abord, puis dans l'hôtel du financier la Cocardière et enfin dans la boutique de la parfumeuse, rue Tiquetonne. C'est l'histoire de deux amourettes qui se poursuivent en un chassé-croisé : d'un côté, le financier avec Clorinde, la danseuse d'opéra, de l'autre, le bachelier Bavolet avec Rose Michon, la jolie parfumeuse.

Tout cela avait été établi comme un vêtement fait sur mesure pour le talent de Louise Théo par les librettistes et par le musicien. Le duo pastiché du premier acte, la valse chantée et la ronde de la Marjolaine, puis le duo final du deuxième acte, et la lettre ravissante du dénouement, sont les perles de cette jolie partition dans laquelle Rose Michon, jouée par Théo, Bavolet par madame Grivot, le financier par Daubray, Clorinde par mademoiselle Fonti, furent fêtés et acclamés chaque soir ; ajoutons à ces étoiles mesdemoiselles Lyon, Castello, Jane Eyre, et MM. Bonnet et Troy.

A la Gaîté les recettes étaient fort belles ; mais le luxe de la mise en scène, la prodigalité du directeur, l'inactivité de la troupe de drame pendant que jouait celle d'opérette, et réciproquement, arrivaient à élargir peu à peu le fossé des dépenses dans cette apparente prospérité.

Orphée aux Enfers, agrandi, magnifié, étale ses splendeurs à partir du 7 février 1874 aux yeux des

spectateurs éblouis. Le tableau de la campagne de Thèbes, celui de l'Horloge céleste qui fait assister à la naissance des Heures, l'invraisemblable arrivée des dieux en omnibus, si drôle, l'Olympe avec ses colonnades de marbre et son escalier monumental, l'Enfer avec sa fantasmagorie flamboyante, avaient enthousiasmé le public et ajouté la féerie de la vue à la joviale féerie des sons. On avait même laissé passer presque inaperçus les morceaux ajoutés par Offenbach, tant l'ancienne partition était riche de pages promues au rang des classiques de la fantaisie. Et d'autres pages avaient disparu : Offenbach avait notamment coupé le prologue de l'Opinion Publique qui avait cédé la place à un chœur de Bergers et à l'arrivée du conseil municipal de Thèbes. Offenbach et Crémieux avaient ajouté avant le « Sommeil de l'Olympe » les couplets du dieu Mars. Avait disparu l'intervention, amusante, mais un peu longue, de Minos, Æaque et Rhadamante, qui s'était éclipsée devant l'arrivée de Cupidon avec la police de l'Amour. La dispute de Jupiter et de Pluton avait aussi été supprimée pour alléger la partition. Et l'*Orphée aux Enfers* de jadis en deux actes et quatre tableaux devint un opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux.

Les nouveaux interprètes s'appelaient : mademoiselle Cico, créatrice de Minerve, maintenant titulaire du rôle d'Eurydice, mesdames Matz-Ferrare (Cupidon), Gilbert (l'Opinion), Angèle (Vénus), Perret (Diane) ; Montaubry était Pluton, un Pluton assez triste, Christian était étourdissant dans Jupin, Grivot

(Mercure), Alexandre (John Styx), Meyronnet, violoniste chef d'orchestre qui jouait Orphée, tous avaient tenu en éveil le public distrait par les fulgurantes beautés de l'opérette devenue féerie.

Pendant que la Gaîté réalise des recettes inconnues à ce jour, Offenbach remanie la *Périchole*, écrit un troisième acte presque entier, et la pièce fait florès aux Variétés avec Hortense Schneider et Dupuis; les Bouffes réinstallent le répertoire du musicien dans la salle de ses anciens triomphes, et *Pomme d'Api* enchante le public de la salle Choiseul comme elle avait enchanté celui de la Renaissance; il semble que les théâtres parisiens aient besoin d'Offenbach pour les désensorceler.

Et ici, qu'il me soit permis d'ouvrir une parenthèse : ce fut une étrange superstition que celle d'Offenbach *jettatore*, d'Offenbach ayant le mauvais œil. Chaque fois qu'un directeur était aux abois, il venait supplier le maître de lui donner la primeur d'une opérette, de lui permettre de reprendre une opérette à succès; et ainsi les recettes du théâtre en péril remontaient aussitôt! Offenbach n'a-t-il pas fait la fortune des Variétés? Disons que la légende du *jettatore* était une simple calomnie de rivaux jaloux, une arme de confrères que les succès du maître désespéraient. Là seule personne à qui Offenbach faisait un sort moins favorable qu'aux autres, c'était lui-même qui n'était pas assez soucieux de ses propres intérêts et semait l'argent sans compter. Sa gestion de la Gaîté en est la preuve la plus éclatante.

Voici *Orphée aux Enfers* que nous venons de laisser sur son triomphe de la première. Le 18 mai on célèbre par un magnifique souper la centième. A chaque représentation le public accourt et les salles combles ont succédé aux salles combles. Le caissier de la Gaîté, suivant l'expression consacrée, se frotte les mains, car il vu passer dans son coffre-fort un million 180,000 francs à ce jour. Le jour de la 185e où Orphée ira se reposer sur ses lauriers dans son Olympe et son Enfer un peu défraîchis, il aura rapporté plus de deux millions, mais il aura fallu alimenter sur ce chiffre, si fantastique qu'il fût, la troupe dramatique qui depuis dix mois était inoccupée mais payée : on avait, en effet, commencé à répéter la *Haine*, de Sardou, dans la deuxième quinzaine d'octobre 1874.

Rien n'avait été assez beau pour monter ces cinq actes ; là où il fallait quatre-vingts armures ou casques, Offenbach en avait commandé deux cents ; là où il était besoin de costumes de laine, c'étaient des pourpoints de soie qui étaient sortis des ateliers du costumier. Sardou lui-même, si exigeant en ce qui concernait les détails de la mise en scène, n'en croyait pas ses yeux. La première eut lieu le 3 décembre. La beauté de l'appareil extérieur nuisit à la pièce elle-même ; on regarda, on écouta à peine, et l'on ne comprit guère une œuvre dont l'intrigue était du reste assez embrouillée et dont l'interprétation ne répondait pas à l'attente des spectateurs. Devant des recettes de plus en plus déficitaires, au bout de 28 jours Sardou retira son œuvre. Mais Offen-

bach avait dépensé 350,000 francs pour la monter!

Une reprise d'*Orphée* succédait à la *Haine*, puis venait une fastueuse remise à la scène de *Geneviève de Brabant*, agrandie [1], où étaient utilisés armures, cottes de maille, hallebardes, bref tous les splendides accessoires destinés à la *Haine*. Offenbach, n'arrivant pas à boucler le lourd budget de la Gaîté, dut se rendre à l'évidence : il était impossible de continuer à lutter. Il fallut céder. A la fin de mai 1875, en présence de la situation critique dans laquelle se trouvait le théâtre, il réunit son personnel autour de lui ; à tous, acteurs ou employés, il fit ses adieux en annonçant qu'il abandonnait la direction, et il termina son allocution très émue, après avoir remercié ses collaborateurs de leur attachement, en ces termes : « Mes enfants, vous serez payés jusqu'au dernier centime ; j'ai peut-être été imprudent, mais je tiens à rester l'honneur même. » Et de douces et sincères larmes versées par les plus grands comme les plus humbles allèrent droit au cœur d'Offenbach.

La gestion de la Gaîté coûtait au maître ses économies, ses droits donnés en gage à ses créanciers et l'obligation d'accepter les propositions que lui faisait depuis longtemps l'impresario Bacquero pour aller diriger des concerts de plein air à New-York et à Philadelphie [2]. Mais avec quelle estime il sortait de tous ces embarras financiers dont tant d'autres se

1. Voir pp. 84 et suiv.

2. Offenbach a raconté les péripéties de cette tournée dans un volume intitulé *Offenbach en Amérique. — Notes d'un musicien en voyage*. Calmann-Lévy, édit. Paris, 1877.

fussent moins soucis, ne considérant que leur intérêt personnel!

A ces sacrifices s'ajoutait celui d'abandonner les projets des pièces qu'il avait conçus pour la Gaîté : une partition pour la *Chatte Blanche*, des frères Cogniard, partition qui devait compléter celle de Jonas que l'on jouait avec cet ouvrage.

Comme cela s'était passé pendant qu'il régnait sur les Bouffes, il n'avait pas cessé de produire pendant qu'il gouvernait la Gaîté. A Londres il avait fait représenter en 1873 une féerie de Nuitter et Tréfeu, *Wittington et son Chat*, pour la commande de laquelle il toucha 60,000 francs, au grand ébahissement de ses collaborateurs[1] ; la lettre de Nuitter et Tréfeu qui remercie Offenbach est conçue sous la forme la plus divertissante.

Aux Bouffes le rideau se levait le 31 octobre 1873 sur une des partitions les plus heureuses de la seconde série, qui va de 1871 à la mort du maître, *Madame l'Archiduc*, trois actes d'Albert Millaud auxquels avait collaboré Ludovic Halévy. Le livret, sans être d'une excessive originalité, était d'une facture soignée. L'archiduc Ernest, d'une principauté italienne, a pris fantaisie d'abdiquer entre les mains de la comtesse de Castellano ; au lieu de couronner la comtesse, il offre le pouvoir à Marietta, une fille d'auberge, qu'il a remarquée ; elle se tire si bien de sa situation imprévue que l'Archiduc se met à cons-

1. *Wittington et son Chat* fut joué au Châtelet longtemps après la mort d'Offenbach, le 19 octobre 1893, sous le titre le *Chat du Diable*.

pirer contre elle. Bien entendu, au dénouement, tout rentre dans l'ordre, et chacun dans ce qui lui appartient.

Dès l'ouverture on est pris par cette fantaisie qui est la marque même d'Offenbach : un rythme fou, dégingandé, auquel succède une phrase câline, telle une supplication qui voudrait se faire pardonner un mouvement désordonné. Puis c'est le quatuor du Baiser avec sa strette amusante : « Embrassons-nous » ; c'est ensuite la chanson du « P'tit bonhomme pas plus haut qu'ça », devenue populaire, le ravissant sextuor de l'Alphabet, les couplets de l'Original, la chanson anglaise, le chœur « Pas de scandale ! » et la marche des Dragons où réapparaît l'Offenbach enflant la voix et, comme il l'avait fait dans maintes opérettes précédentes, pour parodier le style ampoulé des grands opéras.

Madame l'Archiduc a été jouée par Judic de qui le rôle de Marietta fut une inoubliable création, par madame Grivot (Fortunato), mademoiselle Perret (la Comtesse), par Daubray (l'Archiduc), Fugère (le Comte), Grivot (le conspirateur Scævola), Habay (Giletti), Homerville (l'Hôtelier) et Scipion (Coclès). La pièce dépassa la centième.

Aux Bouffes-Parisiens encore, Offenbach donna, le 21 mai 1874, un acte sur des paroles de Crémieux et Blum, *Bagatelle*. C'est l'aventure d'une chanteuse de café-concert, Bagatelle, qui, sifflée, a été vengée par un admirateur inconnu, nommé Georges, lequel a mis les siffleurs à la raison. Un beau jour un audacieux escalade la fenêtre de Bagatelle : la chanteuse

outrée va chasser l'individu, quand il se fait connaître à elle, elle ne lui sera plus cruelle. Mesdames Judic, Grivot, Suzanne et l'auteur Edouard Georges menèrent cette opérette avec crânerie. Judic fut délicieuse dans la chanson de Bagatelle, madame Grivot était charmante dans le travesti de Georges, et il y avait un joli petit trio où les deux chanteuses et Ed. Georges étaient très applaudis.

L'enchantement exercé par la musique d'Offenbach sur le monde du théâtre était infaillible à un tel degré qu'Eugène Grangé et Edouard Millaud lui demandèrent en 1875 pour les *Hannetons*, leur revue qui devait se jouer aux Bouffes le 22 avril, d'arranger quelques-uns de ses airs les plus connus. Et comme au fur et à mesure que les couplets défilaient, les auteurs éliminaient ceux d'autres musiciens, Offenbach les pria de le mettre en garde contre l'accusation d'accaparement qui ne devait pas manquer de se produire. Grangé et Millaud imaginèrent de faire fabriquer un rideau-annonces qui montrait Offenbach auteur de produits pharmaceutiques, Offenbach auteur d'un pâté célèbre, Offenbach auteur d'une ligne de chemins de fer, bref, Offenbach auteur de tout ce qui pouvait s'imaginer. Ce fut une telle hilarité dans la salle que les envieux n'osèrent pas formuler leurs réclamations. Les gais fredons du compositeur avaient été confiés à mesdames Peschard, Théo, Claudia, Méryète, à Daubray, Fugère, Habay, Homerville et Ed. Georges.

*
* *

L'activité que déployait le compositeur pour satisfaire à ses engagements revêtait des formes à la fois puériles et touchantes : aux siens, à lui-même, il ne voulait pas avouer le fatal résultat qui attendait sa gestion; malade, parfois martyrisé par la douleur, il tenait à ne pas manquer un jour sa visite à la Gaîté, pas plus qu'il ne voulait abandonner ses répétitions dans les divers théâtres qui jouaient ses œuvres. Pour pouvoir aller de la rue Laffitte à une de ces scènes ou à l'autre, il avait loué une voiture à la journée: dans le véhicule il avait fait installer un siège sur lequel des porteurs le hissaient et le ramenaient, et un pupitre pour travailler dans l'intervalle. Ce fut sur cette installation sommaire qu'il écrivit quelques pages de ses trois nouvelles partitions, *la Boulangère a des écus*, le *Voyage dans la lune* et la *Créole*, qui eurent des fortunes diverses.

Le 19 octobre 1875 avait lieu aux Variétés la première de *la Boulangère a des écus*. On n'avait pas revu réunis sur une affiche les noms des trois collaborateurs Meilhac, Halévy et Offenbach depuis les *Brigands* en 1868. On attendait avec impatience leur pièce. Bertrand, le directeur, avait fait revenir de Russie Hortense Schneider qui devait créer le principal rôle; il avait fallu arracher la diva à prix d'or à ses succès de là-bas, aux représentations à bénéfice qui lui étaient offertes à n'importe quelle occa-

HORTENSE SCHNEIDER EN 1875
(Photo Bergamasco, à St-Pétersbourg)

sion, aux cadeaux somptueux, impériaux, qui lui venaient du tsar et de la cour.

Voici une lettre que Meilhac écrivait à Hortense deux jours avant la lecture de la pièce :

« Lundi.

« Encore quarante-huit heures pour arranger ton rôle et le rendre tout à fait digne de toi, ô Reine, si cela est possible. Et ce sera fini. Nous avons préféré retarder la lecture et te voir absolument contente.

« Nous avons beaucoup regretté de ne pas te trouver chez toi samedi.

« Je t'embrasse,

« H. Meilhac. »

Au fur et à mesure que la lecture se déroulait, Hortense trouvait que ses auteurs préférés ne lui avaient pas réservé le rôle que ses succès de jadis lui permettaient d'attendre. Elle leur en faisait l'observation de façon un peu vive. Mais le lendemain, elle recevait, par l'inadvertance d'un régisseur, son habituelle convocation à la répétition ; et, quand elle arriva aux Variétés, c'était mademoiselle Aimée qui répétait Toinette. Il y eut procès, et le directeur des Variétés perdit sa cause.

La boulangère, de Meilhac et Halévy, c'est Margot, une « nouvelle riche ». Elle a un carrosse pour livrer ses pains, elle a des laquais et un suisse. Elle se mêle de politique en sauvant des mains de la police Bernardille, le perruquier de la duchesse du Maine ; Bernardille a pris une part active à la conspiration de Cellamare. Or, Margot aime Bernardille, mais celui-

ci a donné son cœur à la gentille Toinon. La boulangère, dépitée, dénonce le perruquier qui obtient sa grâce par l'intervention de Toinon auprès du Régent.

Il est évident que le talent de mademoiselle Aimée était loin d'égaler celui d'Hortense Schneider; mais Paola Marié avec Dupuis, Pradeau, Léonce, Berthelier, Baron et Bac, firent assaut de fantaisie dans la pièce. Et la partition d'Offenbach avec la chanson du Suisse, le duo « Tout blanc, tout noir », la romance « Elle est à moi », les couplets du Coco et la chanson populaire « la Boulangère a des écus qui ne lui coûtent guère », fut accueillie avec une faveur marquée.

Aux Bouffes, le 3 novembre, la *Créole*, livret d'Albert Millaud (son collaborateur Meilhac était resté dans la coulisse) eut une destinée moins heureuse, malgré les soins qu'avait apportés la direction à monter cet ouvrage. D'autre part, il faut convenir que le ton en était plus sérieux que d'habitude. L'action se déroule au temps de Louis XVI. Dora, une créole de la Guadeloupe, est aimée par René, un mousquetaire qui est le neveu du commandant Adhémar de Feuilles-Mortes. Or, le commandant a l'intention de marier sa pupille Antoinette avec René. D'autre part, Antoinette est aimée par Frontignac, un ami de René. Profitant de ce que le commandant a pris la mer, René hâte le mariage de Frontignac avec Antoinette. Et voilà que le commandant revient en ramenant sur son bord la belle créole. Mais comment lui annoncer le mariage de René au mépris des ordres de son oncle? La créole se charge de dénouer l'affaire à l'aide d'une lettre de Dugay-

Trouin, lettre qu'elle remet au commandant sous la seule condition qu'il acceptera le fait accompli.

La partition de la *Créole* était copieuse sans être des plus orignales. On a cependant salué au passage la jolie villanelle d'Antoinette accompagnée au clavecin, les amusants couplets de la Créole : « Si vous croyez que cela m'amuse », la scène des grands parents, la romance des Feuilles-Mortes, le duo endiablé des Notaires, la délicieuse berceuse et une chanson bouffonne des dames de Bordeaux qui est du meilleur tour d'esprit. Il y avait là, on le voit aisément, un bon nombre de pages saillantes. La pièce réussit mieux en Angleterre sous le titre de *The Commodore* qu'elle n'eut de succès en France. Ses protagonistes aux Bouffes avaient été mesdames Judic et Van Ghell, Daubray, Cooper, Fugère et Homerville.

La Gaîté, au lendemain du départ d'Offenbach, avait comme directeur Albert Vizentini, un véritable ami de la musique, et dont le premier geste avait été de commander une opérette-féerie à son prédécesseur. Cette opérette fut le *Voyage dans la Lune*, quatre actes et vingt-trois tableaux, de Leterrier, Vanloo et Mortier. Je n'entreprendrai pas de raconter ce scénario dont la complication n'est qu'un prétexte à mise en scène. Vizentini avait du reste réalisé des merveilles, et les décors tenaient autant de place que le dialogue. Il s'agissait dans la pièce d'envoyer un projectile dans la lune ; mais comment faire? Le projectile était transformé en un wagon confortable qui permettait le voyage projeté.

Ce voyage s'accomplissait avec trois joyeux compères, le roi Vlan, le prince Caprice et l'ingénieur Microscope. La scène de l'Observatoire ne manquait pas de pittoresque ; les paysages lunaires étaient réussis. Et les amateurs de théâtre parlent encore aujourd'hui du Ballet de la Neige et de ses danseuses aux jupes en duvet de cygne, aux manchons blancs immaculés, et des hirondelles frileuses qui venaient tourbillonner parmi ces flocons qui donnaient délicieusement froid.

Parmi les numéros de la partition, on se souvient de la romance du prince Caprice à la lune, du chœur des artilleurs, du madrigal « Je regarde vos jolis yeux », de l'air-boniment du charlatan, et du ravissant duo de la Pomme. Mesdames Zulma Bouffar, Marcus, Cuinet, puis Christian, Léonce, Habay et Grivot, chantant et jouant bien, étincelants dans leurs costumes de féerie, menèrent l'œuvre au succès.

Au trio d'opérettes dont il vient d'être question, il convient d'ajouter une œuvre en un acte, *Tarte à la crème*, livret de Millaud. Offenbach l'avait signée de son ancien pseudonyme Lange. Peut-être ne voulait-il pas avoir l'air d'accaparer à ce moment l'affiche des Bouffes ; peut-être, trop modeste, car il n'avait écrit qu'une seule valse, trouvait-il prétentieux que son nom fût publié ; la pièce s'intitulait du reste « valse en un acte. » *Tarte à la Crème* fut représenté le 14 décembre 1875 avec mesdemoiselles Soll et Rolla, MM. Homerville, Hamburger et Pescheur comme créateurs.

Et voici qu'était arrivée l'heure de s'exécuter pour accomplir l'engagement en Amérique. Offenbach nous raconte [1], avec une émotion réelle, ses impressions : « Le moment était venu. Moment douloureux pour un homme qui a toujours vécu en Europe que celui où il va s'engager dans une longue route vers un pays lointain !... »

Dans ce livre il ne parle pas seulement de sa traversée et des succès qu'il remporta — ce fut surtout à New-York et à l'exposition de Philadelphie qu'il fut l'objet d'ovations — il ne donne pas seulement des aperçus musicaux, mais il est le « reporter » fidèle de ce qu'il voit ; il étudie les physionomies de la vie publique, et son volume est des plus intéressants.

Ce qui lui manquait le plus là-bas, au milieu de tous les applaudissements américains, c'était sa famille. Voici, comme échantillon de son affection pour les siens, une lettre pieusement conservée par un de ses petits-fils qui a bien voulu me la communiquer :

« New-York, 9 juin 1876.

« Mes chers petits-fils,

« Vous avez été très gentils en écrivant quelques mots à Gros-Jacques [2]. Si vous saviez, mes petits chéris, combien il pense souvent à vous ! Vous si loin de lui ! Si je pouvais seulement vous embrasser et me retrouver dans la rue Laffitte au milieu de tous les miens, comme je vous

1. *Notes d'un Musicien en voyage*, p. 13.

2. « Gros-Jacques » était le nom que par antiphrase les petits enfants d'Offenbach donnaient à leur grand-père ; car Offenbach était d'une maigreur excessive ; mais il plaisantait même sa propre maigreur.

mettrais à cheval sur mes genoux, et comme je vous embrasserais tant et plus ! J'espère que ce moment arrivera bientôt.

« J'espère aussi en arrivant trouver mes chers petits-fils très avancés dans leurs études. J'espère trouver de bonnes notes comme conduite à la pension et à la maison de vos chers et bons parents. Soyez sages, mes chers petits, travaillez bien, obéissez toujours à vos parents ; et en revenant près de vous, vous me demanderez le joujou que vous voudrez, entendez-vous ? que vous voudrez, et je vous le donnerai de suite.

« Vous avez dû apprendre par vos parents que votre Gros-Jacques a eu beaucoup de chagrins et d'inquiétudes pendant la traversée ; vous avez dû apprendre aussi que maintenant il est tout à fait content et qu'il va très bien et qu'il a beaucoup de succès. Je vous assure, mes petits chéris, qu'au milieu de mes succès je pense toujours à vous, toujours à tous les miens et que ma prière constante est qu'à mon retour je vous retrouve tous bien portants.

« Adieu, mon cher petit Jacques, adieu, mon cher petit René, embrassez bien fort votre chère maman et votre bon papa, et à vous, mes chers petits, mes plus gros baisers.

« Votre grand-papa,

« Gros-Jacques. »

Le 8 juillet, Offenbach s'embarquait sur le *Canada* pour rentrer en France. « Ah ! il aurait fallu me donner une bien grosse somme, dit-il, pour m'arracher à ce bateau !... Et je redevins Offenbach [1] », ajoute-t-il plaisamment.

Il l'était déjà redevenu en mer puisqu'il commença

1. Ouv. cité, p. 245.

pendant la traversée la partition de la *Boîte au Lait*, opérette en quatre actes d'Eugène Grangé et Jules Noriac, que la direction des Bouffes attendait impatiemment.

A vrai dire, le sujet n'était pas inédit : il avait été joué aux Variétés sous forme de vaudeville à couplets sur des airs de ponts-neufs pour les débuts de Lise Tautin. Ici comme là, il n'y avait rien de très intéressant dans la pièce. L'aventure de Francine qui tire victorieusement son amoureux, Pourpadet, de quelques aventures désagréables, les duels dans lesquels elle le remplace, son passage au travers d'embarras d'huissiers dont elle le délivre, sa résistance à des farces de peintres, y avait-il là de quoi retenir l'attention des spectateurs habitués à plus de fantaisie? Le rondeau du lait, au lever du rideau, un chœur au premier acte, les couplets de Francine dans l'atelier du peintre, et la fable du Pot au Lait, le rondeau des huissiers, telles furent les seules pages saillantes de cette opérette qui dut quelque vogue à ses interprètes, mesdames Théo, Paola Marié, Pauline Luigini, Blanche Miroir, Baréty, avec Daubray, Fugère, Colombey, Scipion et Homerville.

Pendant les répétitions de cette *Boîte au Lait*, Offenbach avait trouvé le moyen d'écrire pour les Bouffes une gentille petite opérette en un acte, sur un livret de Philippe Gille et Jules Noriac, *Pierrette et Jacquot*; la première fut donnée le 13 octobre. On remarqua dans la partition un duo, une chanson savoyarde et un quatuor-bouffe du souper. Cette opérette fut créée par les deux sœurs Cécile et Esther

Grégoire, par mademoiselle Cuinet et par Daubray. Mesdemoiselles Cécile et Esther Grégoire avaient été découvertes par le maître à Strasbourg, il les avait fait engager durant son absence; leur passage au théâtre fut éphémère.

Il travaillait à ce moment-là à une opérette... scientifique. Arnold Mortier et Ph. Gille, mis en goût par le succès du *Tour du Monde* qui attirait la foule chaque soir au Châtelet, avaient eu l'idée de tirer une pièce d'un autre roman de Jules Verne, le *Docteur Ox*. Idée singulière qui consistait à broder des couplets et de la musique sur le cas de ce savant mû par l'idée de remuer la ville de Quiquendone restée étrangère à tout progrès. Le docteur Ox, accompagné de son préparateur et servant Ygène, dotait la population du gaz ox...ygène (bien entendu!). Au moment d'épouser la fille du bourgmestre Tricasse, une Circassienne, Prascovia, séduite jadis par Ox, faisait manquer l'expérience... et aussi la pièce en forçant son suborneur à l'épouser.

Le *Docteur Ox* avait été luxueusement monté par la direction des Variétés. On avait applaudi dans la partition la légende de la Guzla, les couplets amusants de la sérénade que chantait si joliment Dupuis, la marche bohémienne, puis au deuxième acte les couplets flamands du docteur Ox et de Prascovia. Il fallut les beaux décors et les costumes que Bertrand avait prodigués pour mettre cette œuvre en valeur; et ce fut à peine si Judic, Aline Duval, Angèle Baumaine, avec leurs camarades masculins Dupuis, Pradeau, Léonce, Cooper, Baron, Dailly, Bac, Em-

manuel et Guyon, purent rencontrer l'occasion d'un succès personnel.

Un autre opéra-bouffe, la *Foire Saint-Laurent*, trois actes d'Hector Crémieux et Saint-Albin, qui était destiné par Offenbach aux Folies-Dramatiques, confirmait cette impression que le genre semblait décliner ; la collaboration de Meilhac et Halévy manquait au musicien ; et le public lui aussi, gâté par des mises en scène trop somptueuses, ne trouvait plus à l'opérette en elle-même la même saveur que jadis.

La *Foire Saint-Laurent* présentait Bobêche, amant de Malaga, l'ex-danseuse, mariée au prince Ramollini. Ni Bobêche, poursuivi sur les toits de Ramponneau, ni Malaga, sa maîtresse, ne furent susceptibles de tenir en haleine les spectateurs. Les auteurs avaient pris soin en pure perte de varier leur intrigue en la compliquant des aventures du fils de Curtius, l'homme du musée de cire ; une parade de foire, une scène de fantasmagorie, toute cela amené on ne sait trop comment, corsaient le deuxième acte. Offenbach ne pouvait trouver d'inspiration dans un sujet aussi creux ; le trio militaire, la ronde de la Foire Saint-Laurent au premier acte, et la ronde finale de Lucrèce et Tarquin furent les seules pages qui se détachèrent de la partition. Mesdames Van Ghell sous le travesti de Bobêche, Juliette Girard, Milher, Maugé, Luco et Haymé, n'arrivèrent pas à insuffler la vie à cette œuvre.

Même insuccès aux Bouffes pour *Maître Péronilla*, trois actes, livret de X..., disait-on dans les courriers

de théâtres, — d'Offenbach, a-t-on proclamé le soir de la première, le 13 mars 1878.

La pièce avait été lue par le régisseur, et l'auteur anonyme n'avait pas paru aux répétitions qui furent dirigées par le compositeur seul.

J'ai eu la chance de pouvoir soulever un coin du voile de ce mystère en fouillant à la bibliothèque de l'Opéra, grâce à l'obligeance de mon excellent confrère et ami Antoine Banès, le fonds Nuitter qui à ce moment n'était pas encore livré au public. La vérité est qu'Offenbach avait trouvé le sujet; il en avait parlé jadis à Meilhac et Halévy — elle s'appelait à ce moment-là *Frimouskino*. Ses deux compagnons de lutte n'avaient pas voulu s'en charger. Il la soumit à Nuitter et à Paul Ferrier et décida ces deux librettistes à écrire d'après ses indications les vers des couplets; quant à lui, il s'occupa du dialogue.

Voici une brève analyse de la pièce :

Maître Péronilla est un ancien avocat devenu marchand de chocolat. Il a une fille, Manuela, courtisée par le chanteur Alvarez et par le barbon ridicule Guardona, que préfère le père. Le mariage est célébré par-devant notaire; mais, lors de la cérémonie religieuse, Alvarez est substitué à Guardona. Manuela est donc bigame, et les tribunaux sont saisis de l'affaire. Or un avocat plaide pour Manuela; tout à coup il laisse tomber sa perruque : c'est le père de l'accusée. Manuela épousera Alvarez qu'elle aime, et sa sœur Léona qui avait pris parti pour le vieux Guardona est contrainte à se marier avec lui.

Musicalement le deuxième acte était très réussi. Les couplets chantés par le page Antonio et les petits pages, la valse et surtout la Malaguena, furent applaudis et bissés. Cet acte était aussi, au point de vue dramatique, le plus spirituellement traité des trois. Au premier acte de la partition on pourrait citer la romance d'Alvarez, le délicieux rondeau de Frimouskino, « Je pars, je vais, je vole ».

Les interprètes s'appelaient : mesdames Peschard, Juliette Girard, Paola Marié et Humberta, Daubray, Jolly, Montaubry, Troy, Scipion et Jannin.

Le succès fut modéré. Et voilà qu'au lendemain de la première, Oswald, l'auteur dramatique, envoyait du papier timbré à Comte, le directeur des Bouffes. Oswald avait, lisait-on sur l'exploit, confié à Comte le manuscrit du *Bigame* ou le *Voyage de Noces*, avec lequel *Maître Péronilla* offrait des ressemblances frappantes. Comte appela en témoignage Offenbach, avec Nuitter et Paul Ferrier. Nuitter affirma n'avoir jamais connu un manuscrit d'Oswald et attribua à Offenbach seul la paternité de la pièce. Le réclamant fut débouté de son procès.

Piqué au vif par la moindre réussite des œuvres que nous venons de citer, Offenbach, tenant à remonter le courant créé par certains directeurs contre lui, se mit à écrire pour les Folies-Dramatiques *Madame Favart*, la deuxième des trois opérettes qu'il s'était engagé par traité à livrer à ce théâtre. Chivot et Duru avaient écrit un livret tout à fait bien venu en prenant comme sujet de leur pièce la charmante chanteuse du XVIII[e] siècle. Madame

Favart, donc, aime son mari : et celui-ci la cache et se cache pour la soustraire aux obsessions de Maurice de Saxe. Favart et sa femme s'intéressent aux amours d'Hector de Beaupréaux et d'une jeune fille nommée Suzanne. Madame Favart obtient pour Hector une place de lieutenant de police sans laquelle il n'aurait pu être agréé par la famille de Suzanne. Mais elle s'est fait passer pour la femme d'Hector ; et quand les policiers viennent pour l'arrêter, ils se rendent chez Hector. Or, madame Favart n'est pas reconnue. Mais voilà qu'elle est conviée à participer à la représentation qui célèbre la victoire de Fontenoy ; elle envoie Suzanne pour la remplacer. Suzanne est dans le plus grand embarras : elle est incapable d'interpréter la *Chercheuse d'Esprit* qui est le triomphe de madame Favart. La vraie créatrice du rôle monte alors sur les planches, et elle joue le rôle devant Maurice de Saxe avec tant de succès qu'elle ose lui demander sa grâce et celle de son mari.

Trompant les mauvais espoirs de ses ennemis qui croyaient qu'il avait épuisé toute la mesure de son inspiration, Offenbach avait écrit pour *Madame Favart* une partition où il montra qu'il n'avait jamais été plus en possession de son talent. La ronde en forme de pastiche « Ma mère aux vignes m'envoyit », les couplets de Suzanne demandant à son père de lui laisser épouser Hector, la chanson de l'Échaudé avec sa couleur archaïque, le rondeau amusant de la Vieille, le duo de la Tyrolienne, sont encore aujourd'hui fort goûtés. Mesdames

Simon-Girard, Gélabert, le ténor Simon-Max, le baryton Lepers, Luco, Maugé, furent les interprètes applaudis de cette œuvre qui attestait un renouveau de jeunesse et d'inspiration chez le musicien.

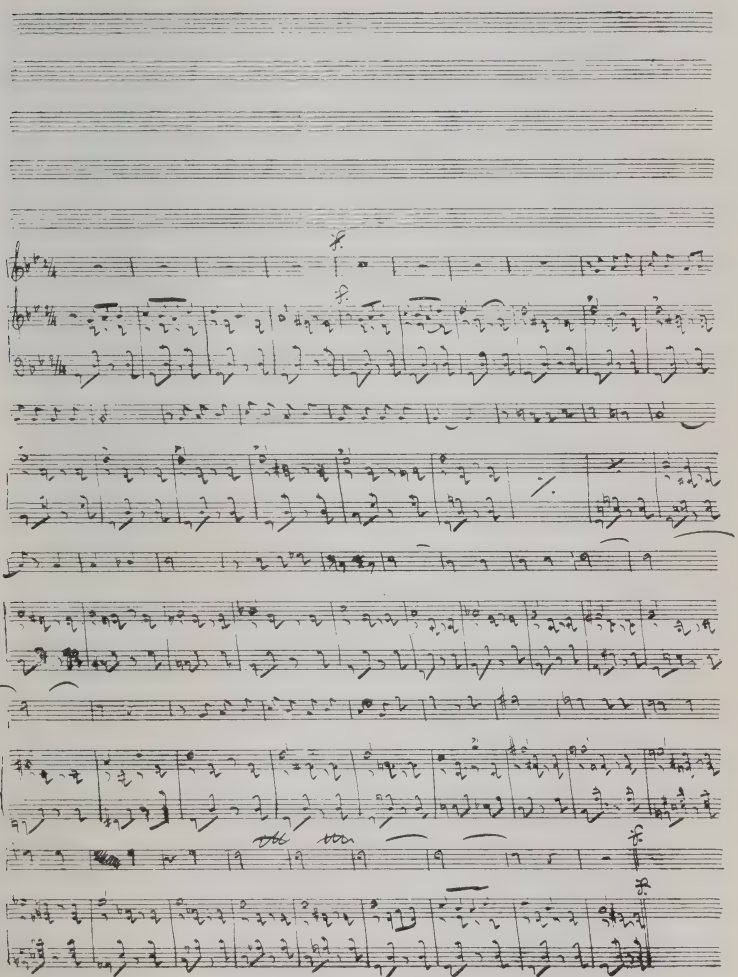
La destinée de la *Marocaine*, de Paul Ferrier, assisté non officiellement de Ludovic Halévy, fut moins heureuse. La pièce fut représentée aux Bouffes le 13 janvier 1879. Le livret était d'une complication qui n'en rend guère l'analyse possible. La musique offrait, comme toujours, des morceaux d'une jolie venue, tous écrits dans un sentiment très réel de la couleur locale, le chant du muezzin accompagné par un chœur de femmes, la sérénade « Aux baisers de la nuit sereine », une valse. La *Marocaine* fut chantée par Milher, Jolly, mesdames Paola Marié, Hermann et Mary Albert.

Le troisième et dernier opéra-bouffe de la série promise aux Folies-Dramatiques fut la *Fille du Tambour-Major*, livret de Chivot et Duru. Ce fut de l'Offenbach de la meilleure période ; on écouta avec ravissement ces mélodies si fraîches, si pimpantes, du maître vieillissant ; on se divertit à la pièce qui était à la fois gaie et qui faisait vibrer avec tant de bonheur la corde patriotique. L'œuvre arrivait au bon moment pour prouver que le genre musical gai n'était pas à son dernier souffle et que, le jour où il trouverait un bon poème escorté d'une musique de jolie qualité, la foule se laisserait conquérir à nouveau par l'opérette prétendue agonisante.

Cette *Fille du Tambour-Major*, Offenbach l'avait composée d'un bout à l'autre dans son lit où le

clouaient les tortures de la goutte. De loin en loin, il avait pu supporter d'être étendu sur un fauteuil américain près de son piano, et cela lui permettait de se soulever un peu pour atteindre le clavier où il essayait l'effet de certains accords, de certains accompagnements. Mais qu'il fût dans le lit ou sur le fauteuil, Offenbach écrivait, écrivait en dépit des souffrances qu'il endurait ; il sifflotait sans cesse les airs qu'il jetait sur le papier ; et son écriture fine, semblable à des pattes de mouches, à des égratignures de félin, ne trahissait rien des atroces élancements qu'il ressentait. Seule la volonté de produire encore, d'enfanter de nouvelles pages gaies, avait pu conserver quelque feu à ce pauvre corps décharné, dont le docteur Lamarre, le dévoué médecin familial, avait dit : « Il ne résiste plus que par un miracle, car il n'y a plus rien là-dedans ».

Et pourtant la dernière heure n'était pas venue. En dépit du froid glacial, Offenbach, se sentant un peu mieux, s'était fait transporter aux Folies-Dramatiques. Les boulevards étaient enfouis sous la neige, la température était de quinze degrés au-dessous de zéro et les recettes idem. D'autres théâtres, sans spectateurs et sans chauffage suffisants, avaient fermé leurs portes. Offenbach en prit prétexte pour faire faire aussi relâche aux Folies-Dramatiques. Ce repos forcé il le mit à profit, il imposa des répétitions supplémentaires, il pratiqua des coupures dans la pièce. Et la première arriva le 13 décembre 1879, sans que le froid du reste eût fait trêve à ses rigueurs.



MANUSCRIT INÉDIT D'OFFENBACH
(Collection Louis Schneider)

Le succès fut fulgurant; les artistes furent obligés de recommencer presque deux fois leurs rôles, et quand le rideau tomba sur l'entrée des Français à Milan, au troisième acte, la salle entière se leva pour acclamer l'auteur, les auteurs; et le lendemain tout Paris avait pour mademoiselle de Monthabor les yeux qu'il avait eus pour Eurydice, la belle Hélène, la Grande-Duchesse, Boulotte et la Périchole.

La fable contée par Chivot et Duru n'est qu'une *Fille du Régiment* à rebours; peu importe, elle n'en est pas moins habilement faite pour charmer et émouvoir le spectateur. Une compagnie de soldats, à la tête de laquelle se trouve le lieutenant Robert, franchit les Alpes et va rejoindre l'armée lancée en Italie par le Premier Consul pour harceler les troupes italiennes commandées par le général Mélas. La compagnie du lieutenant Robert, avec le tambour-major Monthabor et le petit tambour Griolet, envahit un couvent de femmes qui ont fui, apeurées. Seule, l'une d'elles, plus audacieuse, Stella, fille du duc et de la duchesse della Volta, est restée. Le lieutenant Robert se met à aimer cette vaillante petite personne qui suivra dorénavant le régiment. Or, voici que Robert reçoit un billet de logement dans le palais du duc à Novare; et — le hasard des opérettes le voulant ainsi — le tambour-major Monthabor et la duchesse della Volta, sa femme divorcée, se retrouvent : Stella est leur fille! Stella n'écoutant que son cœur, s'engage comme vivandière dans la compagnie de son père. On se

met à la poursuite de Monthabor, de Robert et de Stella ; celle-ci, prise par la police autrichienne, va être forcée d'épouser un marquis Bambini, choisi par ses parents, lorsque la victoire de Bonaparte vient tout changer. Les Français entrent, acclamés, dans la ville de Milan qui salue ses libérateurs, et Stella se mariera avec Robert.

Là encore, la muse claire, jaillissante, tendre, gaie, parfois lyrique, fait valoir ce qui pourrait paraître inconsistant dans le sujet. La chanson du petit tailleur amoureux, puis celle de Stella « Gentil Français ! » sont les perles du premier acte ; le finale du deuxième acte, traité à l'italienne, autour duquel s'enrubanne en un effet inattendu la chanson de « Mam'zelle de Monthabor », est d'une inspiration de la plus grande manière d'Offenbach. Le dernier acte est celui qui est le moins riche de musique ; mais comment ne pas être remué, enthousiasmé par le magnifique finale militaire dans lequel retentit le *Chant du Départ !* C'est du théâtre, convenons-en, mais c'est du théâtre qui donne le frisson patriotique et cela suffit. La *Fille du Tambour-Major* a été un gros succès qui s'est perpétué à chaque reprise de la pièce.

Le 7 mars, Offenbach avait eu la force de présider le souper de centième qui se donnait à l'Hôtel Continental. A côté des jolies invitées à cette fête, à côté des Léonide Leblanc, Bade, Berthe Legrand, Becker, Humberta, Clary, Rivero, Ghinassi, Rose Thé, Humann, Lavigne, etc., se trouvaient les collaborateurs du succès, les interprètes, mesdames

Simon-Girard, Noémi Vernon, Listrel, Réval, et Simon-Max, Lepers, Luco et Maugé. Après le souper l'orchestre avait joué un quadrille composé de motifs d'Offenbach. Et le maître lui-même, qui reconnaissait sa musique si reconnaissable, ne pouvait parfois pas dire exactement à quelle opérette appartenait tel ou tel fragment qu'il entendait. Car s'il fêtait la centième d'une *Fille du Tambour-Major*, il fêtait en même temps la plus que centième de ses opérettes.

Les Folies-Dramatiques avaient réouvert en août avec leur triomphe de l'année. Et le musicien, qui ne se faisait aucune illusion sur le sort qui l'attendait, cachant aux siens sa crainte exacerbée de ne pouvoir mettre la dernière main à certains ouvrages commencés, travaillait en désespéré. Albert Wolff, dans un article ému, a dit du musicien : « Appelez cela l'âme, la flamme ou l'ambition de l'artiste, comme vous voudrez; toujours est-il que cette force invincible soutenait le corps abandonné par la force physique... »

Sa partition des *Contes d'Hoffmann* le préoccupait surtout. Ses détracteurs n'avaient-ils pas eu raison de lui quand ils l'avaient déclaré incapable d'aborder l'Opéra-Comique avec succès? Il tenait à leur jeter un démenti par-delà le tombeau ; et cette œuvre en laquelle il avait foi — il a eu raison — serait en même temps le legs de son génie à ceux qui l'avaient aimé et qui croyaient en lui.

Il voulait aussi mettre sur pied *Belle Lurette*, une opérette à la première de laquelle son destin ne lui permit pas d'assister. Et dans les jours qui pré-

cédèrent sa mort, il recevait alternativement dans sa chambre de malade Adèle Isaac, de l'Opéra-Comique, à qui il faisait répéter les airs d'Antonia, d'Olympia et de Stella, et Koning, le directeur de la Renaissance, à qui il donnait son avis pour la distribution de *Belle Lurette*.

Dans l'après-midi du 3 octobre 1880, il travaillait ainsi selon son habitude, lorsque tout à coup il sentit l'étouffement l'envahir, le paralyser; il poussa une plainte et perdit connaissance. On courut immédiatement quérir le médecin, on courut prévenir ses filles qui arrivèrent, désolées, au chevet de leur père moribond. Quand il se réveilla de son évanouissement, quand il commença à reprendre ses sens, il aperçut sa femme désespérée qui pleurait; il lui dit : « Oui, tu as raison de pleurer, je crois bien que cette nuit ce sera la fin ».

Et l'agonie commença. Dans son délire il songea encore à ses *Contes d'Hoffmann* qui, avec sa famille, tenaient toute sa pensée, il fredonna même une phrase, — le cygne entonnait son dernier chant. Puis vers six heures du soir un prêtre arriva. Offenbach parut comprendre les paroles que lui adressait le ministre de la religion, et à trois heures et demie du matin, au milieu d'une crise plus violente, il poussa un cri. Jacques Offenbach avait expiré.

Il est inutile de faire à nouveau, après le livre de Martinet que nous avons cité plus d'une fois, le récit des funérailles du compositeur, funérailles à la Madeleine, auxquelles tout ce qui comptait dans Paris prit part, où la *Chanson de Fortunio* fut exécu-

tée au grand-orgue au milieu de l'émotion et même des larmes des assistants. Nous voulons rester ici sur le terrain exclusivement musical. Nous ne ferons aussi que mentionner la magnifique représentation organisée aux Variétés, le 18 novembre, par le *Figaro*, pour rendre hommage à la mémoire du musicien qui avait été la gloire de son époque et l'ami du journal depuis son début jusqu'à son dernier souffle.

*
* *

Offenbach n'était pas mort tout entier puisque, le 30 octobre, la Renaissance représentait de lui *Belle Lurette*, dont le livret était d'Ernest Blum, Alfred Blau et Raoul Toché. Léo Delibes avait consenti à mettre la dernière main à la partition et à orchestrer quelques pages restées inachevées, parmi lesquelles l'ouverture.

Belle Lurette est une blanchisseuse, une ouvrière, qui travaille sagement chez sa patronne, Marceline ; cela ne l'empêche pas d'avoir trois amoureux : le baryton Campistrel, le poète Cigogne et le peintre Merluchet. Or, un grand seigneur veut l'épouser parce qu'il sera privé d'un héritage s'il ne se marie pas ; ce grand seigneur c'est le duc de Marly. Marceline, venue pour servir de mère à son ouvrière, reconnaît dans Malicorne, l'intendant du duc, son séducteur de jadis. Et dès lors tout se complique : le duc, à peine marié, abandonne mademoiselle Lurette, laquelle fait du scandale ; sous cette

menace, le duc revient à celle dont il a fait choix, et Malicorne épouse Marceline.

Cet imbroglio sans suite avait été écrit pour des interprètes désignés; certes ils obtinrent de gros succès personnels, mais la réussite de la pièce s'en ressentit.

La partition d'Offenbach était certes d'une écriture soignée; elle sembla d'une originalité moindre que d'habitude. On applaudit néanmoins le « Jabot du colonel », le ravissant ensemble « Nous sommes les amoureux », l'air exquis des « Vingt ans » que chantait si bien madame Jane Hading, la parodie du « Beau Danube bleu » et la ronde du Lavoir, une des plus délicieuses trouvailles rythmiques d'Offenbach.

La pièce n'eut pas la destinée qu'on eût souhaitée pour la mémoire du compositeur, malgré les talents réunis de mesdames Jane Hading, Mily Meyer, de Cooper, Jolly, Vauthier et Alexandre. Un voile de tristesse pesa sur toute l'assistance de la première représentation.

Le 10 février 1881, les *Contes d'Hoffmann*, donnés salle Favart, firent rayonner sur le nom du maître une auréole de gloire. Offenbach, nouveau Moïse, était mort en face de cette Terre Promise, de cet Opéra-Comique qu'il avait souhaité pendant toute sa carrière doter d'œuvre durable, dans lequel il s'était efforcé de conquérir ce titre de musicien sérieux que lui déniaient ses détracteurs. Ce fut à sa famille que fut réservée cette consolation dernière, cette tardive consécration.

Depuis longtemps Offenbach avait eu l'idée de

mettre en musique quelques-uns des plus caractéristiques parmi les contes d'Hoffmann. Il avait vu représenter à l'Odéon le drame fantastique de Jules Barbier et Michel Carré, dont Hoffmann était le héros. C'était le 21 mars 1851, sous la direction Altaroche. Avec son sens du théâtre, il avait flairé dans ces cinq actes la matière d'un livret d'opéra demi-caractère. Michel Carré était mort quand Offenbach voulut mettre son projet à exécution; le musicien entra en pourpalers avec Jules Barbier, qui avait depuis deux ans confié la pièce de son père à Hector Salomon, pour la mettre en musique. Salomon, en même temps qu'il était chef des chœurs et chef du chant à l'Opéra, composait des ballets et des opérettes; il avait presque terminé sa partition des *Contes* lorsque Jules Barbier vint lui redemander sa parole. Avec un désintéressement rare, il s'effaça devant Offenbach, lequel se mit aussitôt à la besogne.

Or, dès qu'on sut dans le monde du théâtre qu'Offenbach travaillait à cette partition, ce fut une vraie course au clocher parmi les directeurs. Vizentini, qui dirigeait le Théâtre-Lyrique, avait le premier sollicité l'honneur de montrer l'ouvrage. On était même tombé d'accord; mais arriva la déconfiture en 1878. Adieu traités et promesses! Offenbach n'avait pas achevé sa partition; ce ne fut qu'en 1879 qu'il la termina. Dans une soirée qu'il donna en mai de la même année dans son salon du boulevard des Capucines, il avait réservé comme primeur à ses invités l'audition au piano avec chant d'une série de fragments des *Contes d'Hoffmann*. Ce fut

un régal pour la réunion, régal auquel se mêlait un peu de tristesse ; car parmi les assistants se trouvait Jauner, le directeur de l'Opéra de Vienne, lequel avait fait à Offenbach des offres si tentantes que ces propositions avaient été acceptées, disait-on partout ; et Jauner avait promis aux auteurs des interprètes supérieurs, mais surtout une mise en scène luxueuse et coûteuse que Carvalho, d'après l'opinion d'Offenbach, ne semblait pas pouvoir réaliser à l'Opéra-Comique. La mort du maître vint rompre tous ces pourparlers auxquels ne manquait que la signature pour les rendre valables.

Quel est le sujet des quatre actes de ces *Contes d'Hoffmann ?*

Jules Barbier avait fait l'arrangement en opéra-fantastique de son drame de l'Odéon écrit en collaboration avec Michel Carré. Il avait imaginé de faire vivre par cet homme original, par ce littérateur bizarre qui s'appelle Hoffmann et dont la vie tint de la légende et du roman, il avait imaginé de faire conter par Hoffmann lui-même dans une taverne, à l'étudiant Nicklausse et à ses amis, le récit des trois amours qui remplirent sa jeunesse. Et Jules Barbier a identifié Hoffmann avec les héros de trois de ses récits les plus connus : *L'Homme au sable*, *Le reflet perdu* et *Le Violon de Crémone*. Ce moyen dramatique qui consiste à faire intervenir Hoffmann dans ces trois contes est factice, et, au point de vue du spectateur, il n'est pas sans apporter quelque obscurité ; mais le procédé en question est loin d'avoir nui à la réussite de la pièce.

Donc Hoffmann raconte au premier acte qu'il a adoré trois femmes : Olympia, Antonia, Giulietta. Et ce sont là les trois actes principaux de la partition. Olympia, c'est la poupée, c'est l'automate dont il est devenu amoureux; elle a été fabriquée par Coppélius et Spallanzani; mais les deux amis se sont querellés ; Coppélius casse la poupée et Hoffmann ne trouve plus que des ressorts et des roues ébréchées. A l'acte suivant (qui avait été supprimé par Carvalho, on ne sait trop pourquoi), voici Giulietta, la courtisane, qui a attiré Hoffmann à Venise. Giulietta n'est autre que la chanteuse Stella, de Berlin; elle vient, revêtue du costume d'un de ses rôles, celui de dona Anna, chercher Hoffmann et le réveiller de son ivresse. Il la repousse, et Giulietta, furieuse, s'éloigne et, pour narguer Hoffmann, donne le bras au conseiller Lindorff, son nouvel amant. Enfin, nous voyons Antonia, c'est la fille du violoniste Crespel; elle est malade de la poitrine; chaque fois qu'elle chante, elle fait un pas de plus vers la tombe. Or Hoffmann la supplie de renoncer au théâtre et à sa gloire. Mais le docteur Miracle est là qui ordonne à Antonia de chanter; il ressuscite même la mère défunte de la malade pour renouveler cet ordre; Antonia répond à la voix de sa mère et meurt — n'oublions pas que ce docteur Miracle n'est que le Diable, le mauvais génie d'Hoffmann.

Tel est ce livret ; à le raconter, il semble décousu : à la scène il prend une certaine cohésion grâce à ce que Olympia, Giulietta-Stella et Antonia, sont ou

plutôt doivent être jouées par une seule et même artiste[1] puisque dans le livret elles sont l'incarnation de la même femme aimée ; Lindorff, Coppélius et le docteur Miracle, par contre, sont toujours confiés au même baryton ; et les petits rôles d'Andrès, Cochenille et Frantz sont dévolus au même ténorino.

La musique d'Offenbach est venue, fort heureusement, draper sur ces épisodes le même riche manteau mélodique et harmonique. Mais ce qu'il faut louer le plus, c'est la structure solide de la partition ; c'est aussi, et personne n'en peut être surpris, le sens aigu du théâtre qui préside à toute l'œuvre.

Dans l'acte de la taverne, il faut signaler les couplets de Lindorff et le ravissant chœur des étudiants qui encadre une chanson populaire des bords du Rhin. Au deuxième acte, qui est d'une remarquable originalité, ce sont les couplets de la Poupée, l'air à vocalises que chante Olympia et la valse effrénée — une parente de tous les finales d'Offenbach — dans laquelle Olympia entraîne Hoffmann fou. Le troisième acte, celui de Venise, débute par la barcarolle où se balancent deux voix de femme ; et l'air du Diamant ainsi que le sextuor ne le cèdent pas en élégance mélodique à la barcarolle. Enfin, le dernier acte est traversé par un souffle méphistophélique d'une extrême puissance : signalons le duo d'Antonia et d'Hoffmann dans lequel s'intercale

1. On est loin de se conformer toujours à cette unité logique quand on représente les *Contes d'Hoffmann*.

la romance délicieuse « C'est une chanson d'amour » ; le trio entre Hoffmann, Crespel et le docteur Miracle « Pour conjurer le danger » est d'un pathétique qui fait frissonner. Et il y a encore dans cet acte un autre trio « Tu ne chanteras plus » qui est d'une solidité, d'un accent énergique autant que dramatique, dont on fut tout surpris de constater la vigueur.

Et voilà une partition d'Offenbach qui n'imita personne et qui même avait résolu ce difficile problème de ne pas ressembler à de l'Offenbach. Le succès en est considérable, mondial.

Nous avons vu plus haut que ces délicieux *Contes d'Hoffmann* devaient partir pour Vienne. Ce fut l'Opéra-Comique, dirigé par Carvalho, qui leur donna l'hospitalité. Ils restèrent en vérité à Paris, parce qu'ils étaient inachevés. L'orchestration n'était pas entièrement terminée quand le compositeur succomba. La famille d'Offenbach confia à Ernest Guiraud le soin de mettre la dernière main à l'instrumentation de la partition ; Guiraud se prêta à cette besogne avec piété, avec enthousiasme, et en respectant les indications laissées par le musicien.

Les créateurs de l'œuvre d'Offenbach furent Talazac (Hoffmann), Taskin (Lindorff-Coppélius-le docteur Miracle), Belhomme (Crespel), Grivot (André-Cochenille-Frantz), Gourdon (Spallanzani), mesdames Adèle Isaac (Olympia-Giulietta-Antonia), Marguerite Ugalde (Nicklausse).

*
* *

Après les *Contes d'Hoffmann*, il y eut encore une petite, une toute petite première d'une œuvre d'Offenbach à la Renaissance : ce fut *Mam'zelle Moucheron*, un acte dont Leterrier et Vanloo avaient écrit les paroles. Cette opérette avait été destinée d'abord à Céline Chaumont, à la suite de son succès aux Bouffes, en 1869, dans la *Princesse de Trébizonde*. Certaines difficultés vocales avaient empêché le musicien de donner suite à son projet. Théo n'avait pas davantage pu franchir ce Rubicon, après sa brillante réussite dans *Pomme d'Api*. Le rôle échut à Mily Meyer qui le chanta le 10 mai 1881, avec Jolly, Belliard et madame Desclauzas.

Madame Boulinard est une maîtresse de pension qui apprend la gymnastique à ses élèves ; elle n'arrive pas à discipliner une écolière qui répond au nom de mademoiselle Moucheron ; et le comique de la pièce se renouvelle par les farces que fait la jeune personne à son professeur exaspéré, courant après elle pour la punir, grimpant aux balustrades, mettant tout le pensionnat à feu et à sang, alors que mademoiselle Moucheron rit, s'esclaffe, apporte le trouble dans la maison tranquille. Cette intrigue rappelait un peu la situation de la petite Duchesse en présence de Diane de Château-Lansac, au deuxième acte du *Petit Duc* ; et Desclauzas, qui jouait à nouveau un rôle de maîtresse de pensionnat, contribuait à évoquer complètement ce souvenir.

Ce sujet prêtait plus à la gymnastique qu'à la

musique ; aussi chercherait-on en vain dans cette partition un air inspiré. *Mam'zelle Moucheron* n'ajouta rien à la mémoire du compositeur.

Cette énumération des partitions d'Offenbach jouées après la mort du musicien serait incomplète si nous n'ajoutions le *Chat du Diable* qui fut joué au Châtelet le 19 octobre 1893. Le *Chat du Diable* était une féerie qui avait été tirée par Nuitter et Tréfeu d'un conte populaire anglais et jouée à l'Alhambra de Londres en janvier 1875 sous le titre de *Wittington et son Chat*[1]. Prétexte à mise en scène pittoresque et luxueuse. La partition d'Offenbach comptait quelques jolies pages, telles que le quatuor « Tout bon citoyen d'Angleterre », la chanson du Chat avec un original accompagnement de cor ; le duetto « Mais qu'est ce donc qu'une chatte ? »...

Et les interprètes, Alexandre, Scipion, Gardel en monarque famélique, mesdemoiselles Juliette Darcourt, Blanche Miroir et Marette, avaient aidé au succès de cette pièce qui alla jusqu'à la centième.

Il faut enfin faire justice de deux impostures qui ont paru sous le nom d'Offenbach. Pendant la récente guerre, un auteur autrichien, nommé Zwerenz, tirait une pièce romantique en deux actes, l'*Orfèvre de Tolède*, d'un conte d'Hoffmann intitulé *Mademoiselle de Scudéri*. Deux arrangeurs, J. Stern et Alf. Zamara, adaptaient sur ce texte bizarre de la musique d'Offenbach ; cette œuvre a été représentée au Karl-Theater à Vienne, puis à Londres, sous le nom d'Offenbach !

1. Voir p. 201.

On a fait mieux encore : on a joué à Vienne, au Polyteama, en mai 1922, une opérette, *Der Meister vom Montmartre* (*le Maître de Montmartre*) et, en sous-titre : « La vie amoureuse d'Offenbach » ; l'auteur de cette œuvre (?), où Offenbach est représenté comme l'amant évincé de l'impératrice Eugénie, s'appelle Eugène Farago, avec Robert Bodanski comme collaborateur, j'allais dire comme complice. Et dire qu'on est désarmé en face d'une telle mauvaise action, pour la musique de laquelle un certain Michel Nador s'est servi de pots-pourris dérythmés de l'auteur de la *Belle Hélène !*

*
* *

On ne peut guère étudier le musicien sans parler de l'homme : la physionomie d'Offenbach ressort en maintes pages du cadre dans lequel le compositeur est placé. Offenbach était la sociabilité même, le virtuose de la conversation joyeuse, spirituelle, de la causerie aimable. M. Arthur Meyer l'a très joliment portraituré dans un article du *Gaulois* [1] :

« J'ai beaucoup connu Offenbach et je l'ai beaucoup aimé. C'était un travailleur acharné et qui ne travaillait que dans le bruit. Il lui fallait, autour de lui, du mouvement et de la vie. Il avait horreur de la solitude et redoutait le silence. Que l'on fît mine de causer à voix basse, pour respecter son travail, il se fâchait :

— Il y a donc un mort ici ? » s'écriait-il...

Un peu plus loin, M. Meyer ajoute :

1. N° du 20 décembre 1920.

CARICATURE D'OFFENBACH
(Lithographie d'Henri Mailly)

« Offenbach vivait en famille dans son appartement de la rue Laffitte. Il y recevait, les vendredis, à la bonne franquette. Et tandis que, fervent de ce genre de distractions honnêtes, il faisait avec Meilhac un concours de « réussites », les intimes esquissaient un tour de valse. Vers minuit, ses filles allaient elles-mêmes chercher à la cuisine quelques viandes froides et quelques salades, et on organisait un modeste souper, auquel d'ailleurs Offenbach ne prenait aucune part. Il mangeait fort peu : je le sais pour avoir maintes fois déjeûné avec lui au café Riche, où il voulait bien m'inviter. Il s'y rencontrait avec Aurélien Scholl, Xavier Aubryet, Stevens, Detaille, Decourcelle et avec le prince Lubomirski, sur lequel Aurélien Scholl avait fait cette plaisanterie : Ni lu, ni beau, à peine mirski. »

Ce qu'il faut dire encore, c'est l'extrême bonté d'Offenbach. Cet homme qui écrivait de la musique gaie voulait autour de lui des visages gais. Et pour que tout le monde fût souriant, il dénouait avec une facilité de millionnaire prodigue les cordons de sa bourse. Voici un joli trait du musicien que cite encore M. Arthur Meyer dans son article :

« ... Il apprend la détresse de Glatigny... Pour dissimuler l'aumône que celui-ci n'eût pas acceptée, il lui consent un engagement pour jouer le rôle du Passant dans les *Deux Aveugles* [1]. Un autre jour, c'est Nadar, qui lui dit : « Je suis perdu. Il me faut cinquante mille francs et je ne sais où les trouver. »

— Diable ! riposte Offenbach, c'est une somme ! A moi seul je ne puis la faire. Mais revenez ce soir.

Le soir, il lui remit la somme, que d'ailleurs Nadar lui remboursa religieusement. »

1. C'était au début de la carrière d'Offenbach. Le compositeur était loin d'être riche !

Ce n'était pas seulement aux notoriétés des lettres ou du boulevard que s'adressait la générosité d'Offenbach.

Au souper de centième de la superbe reprise d'*Orphée aux Enfers*, en 1874, il s'aperçoit qu'il y a quelques vides parmi les invités. Il s'informe et il apprend que c'est le petit personnel qui s'est abstenu, faute d'habits noirs. Le lendemain, tous ces pauvres gens étaient augmentés d'un tiers de leurs appointements.

On reprend *Geneviève de Brabant* à la Gaîté en 1875. Il décide une matinée pour les protes, typographes et correcteurs des journaux de Paris : « C'est le moindre dédommagement, dit une lettre publiée dans les courriers de théâtres du 20 mars, que je puisse offrir à tous ces ouvriers qui impriment le compte rendu d'une pièce sans la connaître, qui célèbrent les décors et des merveilles de mise en scène sans les voir, et qui mettent tous les jours le couvert d'un dîner qu'ils ne mangent pas. »

Ce n'était pas là de la flagornerie, de la fausse sentimentalité. Non, ces gestes venaient du seul besoin inné qu'il avait de semer de la joie. Il semblait qu'il eût eu conscience de sa mission sur la terre : chasser les soucis d'un monde aigri et morose.

Dans son intimité, il en était de même. Son mot favori était : « Mon rêve a toujours été de fonder une société d'assurances mutuelles contre l'ennui ». Et c'étaient à chaque occasion, chez lui, en outre des petites réceptions d'intimes, une série de fêtes,

de farces, d'arlequinades, de parodies, organisées pour divertir madame Offenbach et ses enfants. Nul protocole ne présidait à ces soirées : le seul passeport qui y fût exigé consistait à être quelqu'un dans la république des lettres, du théâtre ou du boulevard ou à être un ami de la maison. La plus grande liberté de paroles régnait dans ces réunions, elle n'avait pour limites que les grâces et le goût.

J'ai raconté à plusieurs reprises avec quelle rapidité Offenbach travaillait. Cette facilité ne fut jamais au détriment de la qualité; elle ne nuisit au compositeur que lorsqu'il eut à écrire de la musique sur des sujets qui ne satisfaisaient pas sa verve, son tempérament.

Pour lui-même il était un juge sévère. Il raturait sans pitié ses propres inspirations qui ne lui plaisaient pas, qui lui semblaient inutiles ou étrangères à l'action. Non seulement il biffait impitoyablement des pages entières; mais, contrairement à ce que font la plupart des compositeurs (c'est un droit dont usent et ont toujours usé les plus illustres), il ne conservait jamais ces fragments pour les intercaler dans une autre œuvre. A sa mort on trouva quelques opérettes commencées, on ne découvrit nulle part de ces mélodies, de ces duos, de ces ensembles, de ces valses que j'appellerai interchangeables parce qu'elles peuvent figurer alternativement dans une pièce ou dans une autre. Les seules pages d'Offenbach qui font exception à cette règle sont, je l'ai déjà dit, les diverses danses du *Papillon*, le ballet joué à l'Opéra en 1859, dont ses héritiers et non lui-même

ont permis d'utiliser les fragments pour ajouter à l'éclat des reprises de ses grandes opérettes.

Le sens du théâtre, Offenbach le possédait à un point que l'on ne peut imaginer et que seuls les gens de métier pouvaient apprécier. Fernand Samuel, qui fut le directeur des Variétés et qui mit tant de soin, tant de zèle averti à entourer les œuvres du maître de la plus somptueuse mise en scène, me disait un jour :

— On n'a pas besoin de chercher, quand on monte de l'Offenbach, les moments de l'entrée ou de la sortie des personnages, tout est indiqué, minuté par la musique même.

Quand Charles Lecocq apporta en 1871, aux Bouffes, le *Testament de M. de Crac*, Offenbach n'était plus directeur du théâtre depuis longtemps ; mais il y venait souvent pour faire répéter ses œuvres. Or, dans la partition de *M. de Crac*, il y avait un finale qui semblait au futur auteur du *Petit Duc* manquer d'animation ; et malgré ses efforts pour trouver autre chose, Lecocq éprouvait toujours la même impression de vide et de manque d'entrain. Offenbach, à qui une seule lecture avait suffi pour apercevoir le défaut de la cuirasse, dit à Lecocq :

— Arrange-toi pour amener ton finale au milieu de la pièce, et en plus, répète-le au baisser du rideau ; tu verras...

Lecocq suivit le conseil, il s'en trouva au mieux. La répétition du motif avait suffi pour amener l'effet vainement cherché.

Un dernier exemple que je tiens d'Halévy :

Offenbach joue à son collaborateur la jolie mélodie du deuxième acte des *Brigands*.

— Ton avis? demande-t-il à Halévy au bout de quelques mesures.

— C'est bien embêtant.

— Attends un peu.

Et Offenbach commence une *coda* étourdissante, endiablée, qui faisait contraste avec le passage mélodique si mal jugé d'abord.

Ces détails typiques nous amènent à parler brièvement de la technique du maître de l'opérette; on verra que ces traits ne sont que le corollaire de cette technique.

De même que les livrets de Meilhac et Halévy — je prends les plus célèbres d'entre les collaborateurs du compositeur — raillaient l'antiquité, le moyen âge ou même l'actualité, Offenbach, dans sa musique, a caricaturé les formes anciennes. Ce fut le premier élément de son comique. Ainsi, il parodie l'*Orphée* de Gluck dans *Orphée aux Enfers;* il démolit les formules de Rossini ou de Meyerbeer ainsi que nous l'avons montré au fur et à mesure de l'analyse de ses diverses œuvres. Mais dans la *Grande-Duchesse*, par exemple, ce par quoi la musique provoque le rire, au deuxième acte, ce n'est pas par une note amusante qui en détruit la ligne, mais c'est par le rapetissement de la distance qui existe entre le pathétique de la Bénédiction des Poignards des *Huguenots* et la situation grotesque des soldats ridicules au service de la souveraine d'opérette. Il en est de même dans *Barbe-Bleue* : le tueur de femmes nous

est connu par sa figure truculente ; et voilà que la musique se met à boiter en se moquant d'elle-même sur l'entrée du héros : « Je suis Barbe-Bleue ô gué! » Par ce refrain, l'atmosphère sérieuse, tragique, a fait place à la plaisanterie. Je vais employer de grands exemples et de grands mots en disant que c'est là un procédé familier à Shakespeare ou au romantique Henri Heine qui tempèrent les situations les plus graves par de la drôlerie !

Est-il quelque chose de plus humain que ce voisinage du tragique et du rire? Or, le miracle du génie d'Offenbach c'est d'avoir introduit dans le domaine des sons la cohabitation de ces deux éléments. Si nous comptons les pages comiques du compositeur que chante encore aujourd'hui la foule et qui se présentent devant la postérité avec un certificat d'immortalité, ce sont précisément ces pages-là qui sont calquées sur l'image de la vie.

Cet élément n'est pas le seul qui assure la durée, je ne dis pas de toutes les partitions, mais de certaines dont on a pu suivre l'énumération au cours de cette étude. L'autre élément, c'est leur mélodie simple. « La marque d'un chef-d'œuvre, a dit Fénelon dans son *Discours sur le Style*, c'est que chacun croit l'avoir pu faire ». Il semble qu'en fait de simplicité, Offenbach s'égale aux maîtres classiques. On lui a reproché, et avec combien d'âpreté, d'avoir évité la complication des bases harmoniques. C'est évident. Mais ce voile excessivement léger dont il enveloppait sa pensée musicale n'était-il pas la condition nécessaire pour que cette pensée

fût agréée du public auquel elle s'adressait ? Fallait-il qu'Offenbach composât de l'opérette symphonique ? On n'écrit pas pour quelques critiques grincheux qui n'assistent qu'à une représentation, on écrit pour la masse des spectateurs. Il s'agit de se faire comprendre d'eux et de ceux qui les suivront.

Or, si l'habillage harmonique d'une mélodie d'Offenbach peut ne pas satisfaire de sévères techniciens, combien le tracé de la ligne est délicat et joliment ajouré ! Prenez, par exemple, les huit premières mesures du couplet des Dieux au deuxième acte d'*Orphée :* « Pour séduire Alcmène ». De quoi sont-elles faites ? de la triple répétition de deux mesures auxquelles vient s'adjoindre une brève, très brève conclusion. C'est sur une idée d'une seule mesure que se développe le prodigieux finale de la *Belle Hélène*. Cette pauvreté de matériaux constitue la richesse du génie. Mais elle n'est pas un principe chez Offenbach, loin de là : il y a de nombreux airs largement développés, avec une prodigalité des plus enviables, il y a des pages lyriques comme le chant exquis de la mort d'Eurydice, comme la chanson de Fortunio, comme la romance de la Périchole ; j'en passe sous peine de dresser un véritable catalogue de musique.

Mais la caractéristique de la manière d'Offenbach, ce qui constitue sa véritable originalité, c'est le rythme ; c'est là l'élément indispensable à toute musique, quoi qu'en veuillent dire certains modernistes. Le rythme est aussi indispensable à un mou-

vement d'une symphonie de Beethoven qu'à une scène d'opérette. Et dans ce domaine éclate toute la fécondité d'Offenbach, en une variété qui tient du prestige. Offenbach est un véritable inventeur de rythmes. Alors que de l'autre côté du Rhin et surtout sur les rives du Danube, il n'y avait pas d'opérette sans valse, lui il dédaigne presque cette trop facile et trop commune mesure ternaire, mais il s'applique à trouver pour chaque situation le rythme qui convient. Certes, dans la *Vie Parisienne*, le « Tout tourne » est un mouvement de valse, mais les doubles-croches nous donnent le vertige, nos jambes semblent se dérober sous une espèce d'appoggiature. Non moins réaliste est le « J'entends un bruit de bottes », des *Brigands;* la raideur de la phrase est celle de la démarche des gendarmes. C'est par le martèlement du rythme qu'il arrive à donner l'impression dont sont emplis ses yeux ou ses oreilles.

Il ne faudrait pas déduire de la variété de ces rythmes qu'Offenbach emploie ou invente d'autres mesures que celles qui existent. Non, le caractère martial de l'air de la Grande-Duchesse « Voici le sabre de mon père » est indiqué par le simple deux-quatre de Monsieur-tout-le-monde ; et il est repris par le chœur ; Barbe-Bleue chante la joie de changer de femmes « Amours nouvelles » sur un six-huit. Parfois Offenbach se laisse aller au rythme pétillant des danses espagnoles, il y excelle même, mais il en use, il n'en abuse jamais.

C'est de la prosodie qu'il tire ses effets les plus bizarres, les plus originaux. L'accent en français est

placé sur la dernière syllabe du mot. Offenbach dans ses couplets le déplace. Il ne dit pas :

Et voi*là com*me
Un ga*lant hom*me...

Il déplace l'accent tonique et dit :

Et *voi*là comme
Un *ga*lant homme...

Et ainsi il obtient des excentricités imprévues [1] à la fois au moyen du son et de la parole, et l'un devient inséparable de l'autre. Transplantées dans une langue étrangère, ces libertés prosodiques amusantes n'ont plus aucun sens.

On lui a reproché les répétitions de syllabes, « le Roi bar*bu* qui s'avance, *bu* qui s'avance » de la *Belle Hélène*, ou bien « le faux *né*... le faux *né*cessiteux » des *Deux Aveugles*. [2] Mais ici il tuait sous le ridicule

1. Lecocq n'a employé ce déplacement de l'accent qu'une seule fois dans ses œuvres. C'est dans l'air de la *Fille de Madame Angot :*

Ah ! c'est donc toi
*Ma*dame Barras...

2. Offenbach avait dans cet effet du « faux *né* » un prédécesseur en la personne de Poise. En 1853, Poise, dans *Bonsoir, Voisin*, opéra-comique d'Arthur de Brunswick et de Leuven, donné au Théâtre Lyrique, avait prosodié ainsi : « Un *né*, deux *né*, trois négociants. »

Mieux encore : Gluck, dans la *Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque*, livret de Dancourt, avait mis en musique le couplet suivant, avec la répétition des syllabes en italiques, effet d'un goût très douteux devant lequel eût reculé Offenbach. Qu'on en juge :

D'une telle lâcheté
Si j'étais capable,
Je serais en vérité
Un grand misérable !
Il me faudrait écorcher,
Me tenailler, me hacher,
Me mettre en *ca-pi*-lotade,
Puis en marmelade.

Or, ce *ca*, ce *pi* redoublés se répétaient deux ou trois fois. Et il paraît que nos arrière-grands-pères riaient, riaient !

ces mêmes répétitions des syllabes qui étaient la monnaie courante des livrets d'opéras. Il a préparé, sans le vouloir même, la réforme qui fut à la base du drame lyrique ; il a mis fin à l'italianisme débordant qui s'était imposé dans la musique et rendait invraisemblables les situations les plus pathétiques. Toutes ces phrases insignifiantes de l'opéra de transition auxquelles la musique donnait une importance exceptionnelle, il les livrait à l'hilarité de ses contemporains.

Il devinait l'instrumentation. Sans avoir passé par les classes qu'un Hervé avait suivies au Conservatoire, il sait se servir à merveille des ressources instrumentales. Sa composition de l'orchestre n'est jamais lourde : les cordes et les bois servent aux effets les plus variés et les tambours n'interviennent que lorsqu'il le faut. Ah les jolies interruptions, les spirituelles exclamations qu'il fait faire au hautbois, à la flûte, à la petite flûte ! Et comme il dose les dialogues de ces instruments avec la voix !

Il faudrait aussi parler de la façon dont il traite les voix. Il ne garde de la routine du métier que ce qui peut lui être utile. Mais personne n'a écrit avec un instinct plus sûr. Le chœur en canon des *Brigands*, ou la chanson à trois voix de « l'hôtellerie », au deuxième acte, sont de purs chefs-d'œuvre. Et avec quel art, soit dans un trio, soit dans un quatuor, soit dans un chœur, il attribue la mélodie aux soprani ou aux ténors, les autres voix ne faisant que l'accompagnement ! Il y a ainsi une clarté, une facilité de compréhension pour le public

qui sont d'un maître. Et pourtant rien n'était cherché là-dedans, rien n'était savant. C'était un don, un instinct.

Toutes ces qualités ont surexcité ses détracteurs. Était-il permis à un homme d'avoir deviné tout seul ces secrets sur lesquels les impuissants avaient moisi lorsqu'ils fréquentaient les bancs de l'école? La continuité de ses succès les irritait. Je ne parle pas seulement de certains critiques austères, mais sérieux qui croyaient déchoir en souriant à ses productions si gaies ; il s'agit de toute une série de Beckmesser, de frelons qui ont eu la prétention de régenter et leur temps et la musique. Lisez à ce sujet les articles haineux dont a accablé Offenbach dans le *Dictionnaire Larousse* un musicographe nommé Arthur Pougin.

Il serait facile d'opposer à ce venin les pages émues que des critiques dignes de ce nom ont consacrées à Offenbach le jour de sa mort ; mais on me dirait que ce sont gerbes de fleurs déposées sur son cercueil. Voici une appréciation formulée par Ernest Reyer dans le rapport que ce grand musicien adressa en novembre 1864 au comte Walewski à la suite de la mission dont ce dernier l'avait chargé [1] :

« A ceux qui refusent toute espèce de valeur à monsieur Jacques Offenbach, d'autres répondent qu'il est est un des premiers musiciens de son époque. Cette exagération, qui se fait si souvent remarquer dans les jugements portés par la majorité du public sur les com-

1. Ce rapport figure dans les *Notes de musique*, de Reyer, éd. Fasquelle, page 109.

positeurs et sur leurs œuvres, est un des signes les plus évidents de son manque absolu d'éducation musicale.

« Meyerbeer, qui s'y connaissait, a vanté plus d'une fois devant moi le talent de M. Offenbach, et, comme on m'a reproché d'être beaucoup trop exclusif dans mes appréciations en matière d'art musical, je ne veux point laisser échapper l'occasion de déclarer que je n'ai jamais partagé complètement la manière de voir de quelques-uns de mes confrères à l'égard du spirituel fondateur des Bouffes. Dieu me garde de devenir jamais un musicien assez sévère pour m'effaroucher d'un éclat de rire ! M. Jacques Offenbach n'est peut-être pas sans défauts ; mais il a une précieuse qualité, c'est d'être original et de boire assez habituellement dans son verre. J'ajouterai que, comme il est homme d'esprit et de sens, les quolibets et les coups d'encensoir l'atteignent peu. Il trace droit son petit sillon et ne se croit pas plus le rival de Mozart ou de Cimarosa que M. Dantan ne se crut le rival de Phidias le jour où, préludant à des travaux plus sérieux, il fit cette collection de statuettes qui le rendit célèbre.

« Je doute cependant qu'une œuvre sérieuse sorte jamais de la plume qui a écrit les excentricités d'*Orphée aux Enfers* et de la *Belle Hélène*. »

A part la dernière appréciation — Reyer ne pouvait pas en 1864 prophétiser les *Contes d'Hoffmann* — on voit qu'Offenbach exerca sa séduction sur des compositeurs comme celui de la *Statue*, de *Sigurd*, et de *Salammbô*, dont les visées en art étaient vraiment éloignées des siennes.

*
* *

Il reste à faire connaître Offenbach comme cri-

tique, car lui aussi il a tenu dans ses mains osseuses la férule. Ici encore il trouve le moyen d'être original et surtout de montrer du goût, un goût qui devance l'époque à laquelle il se manifestait.

Offenbach exposa à plusieurs reprises ses tendances dans l'*Artiste* qui lui demanda des « Causeries musicales » en 1853, et les années suivantes dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* où il collabora régulièrement de 1856 à 1860. C'est dans l'*Artiste* qu'il exprima en ces termes son dédain pour les œuvres de Clapisson — il disait de ce musicien que c'était « un simple impératif présent » ! et il jugeait ainsi un Adolphe Adam :

« Les partitions de beaucoup de ces compositeurs du jour ressemblent aux élégantes du boulevard ; elles portent trop de crinoline. A la lumière elles forment un ensemble assez substantiel et d'un beau coloris. De près, en déshabillé, au piano, ce sont des fantômes gonflés de vent et de son. »

Il visait aussi dans ce jugement : Boulanger et ses *Sabots de la Marquise*, Victor Massé et sa *Miss Fauvette*, Pascal et son *Roman de la Rose*, Poise et ses *Charmeurs*. Il rangeait toutes ces partitions jouées à l'Opéra-Comique sous le titre méprisant de « répertoiricule ».

Le dernier article sorti de la plume d'Offenbach est celui qu'il consacra à Richard Wagner et qui fut publié dans le *Paris-Murcie*, numéro spécial vendu en 1879 au bénéfice des inondés de Murcie. J'ai eu entre les mains l'original de cet article qu'Offenbach, torturé par la goutte, n'avait pu jeter sur le papier

et qu'il avait dicté à madame Offenbach. Le voici en son intégralité :

« Les musiciens ne parlent pas impunément musique. Rien n'est pour eux aussi difficile et aussi dangereux. Leurs nerfs délicats à l'extrême s'irritent de peu. On ne saurait croire combien il est aisé de froisser Pierre, Paul... et même Jacques.

« Que de fois n'ai-je pas vu Adolphe Adam, qui faisait en 1854 la critique musicale dans l'*Assemblée nationale*, se morfondre, à bout d'expédients, pour éviter de blesser ses confrères.

« Voilà où nous en sommes ! me dit-il un jour. Hier je rends compte d'un opéra-comique. Je comble l'auteur de louanges et je termine mon article par ces mots : C'est presque un chef-d'œuvre. Il m'écrit ce matin : Votre article est parfait ; il n'y a qu'un mot de trop.

« Vous croyez que c'était le mot *chef-d'œuvre?* Ah ! bien oui ! C'était le mot *presque*.

« Aussi me garderai-je de critiquer en quoi que ce soit nos jeunes maîtres. Quelques-uns ont un très réel talent. Combien ils en auraient davantage s'ils avaient plus confiance dans leurs propres ailes ! Tous sont paralysés par cette tête de Méduse qui leur sert d'objectif : celle de Richard Wagner.

« Ils prennent pour un chef d'école cette individualité puissante. Les procédés nés avec lui mourront avec lui. Il ne procède de personne, personne ne vivra de lui. Exemple merveilleux de génération spontanée, Richard Wagner inscrit sur l'état-civil du mont Parnasse « père et mère inconnus » n'aura pas de descendance. C'est une aurore boréale que l'on a prise pour le soleil.

« Ce novateur est pétri dans un limon absolument classique. Il connaît à fond les anciens, les maîtres féconds : les Haendel, les Bach, et surtout Gluck. Je l'en félicite. Sans leur rien prendre, il s'est imprégné

d'eux. Wagner et ses adeptes représentent, nous dit-on, « la musique de l'avenir ».

« A quelle échéance placez-vous cet avenir? Voilà bientôt trente-cinq ans que le *Tannhæuser* et *Lohengrin* ont eu leur légitime succès. Où donc est leur progéniture? Qu'ont-ils engendré? Si Wagner était un chef d'école, son école serait en pleine splendeur. C'est un Maître, un Maître d'École, plus qu'un chef d'école, toujours la férule à la main [1].

« Je vois bien des compositeurs qu'il a troublés, je n'en vois pas qu'il ait inspirés.

« Non, Wagner n'est pas un chef d'école.

« Depuis bien des années on a représenté sur les principales scènes d'Allemagne de soi-disant « opéras à la Wagner ». Demandez au public quels sont les titres de ces opéras, quels sont les noms de leurs compositeurs.

« On a fait exécuter à Munich, à Berlin, à Vienne, plusieurs opéras de Wagner, autres que ceux que j'ai nommés plus haut. Chaque tentative s'est faite au son des fanfares. Le triomphe a précédé l'œuvre, il ne l'a pas suivie.

« *Don Juan* a été, lui aussi, froidement accueilli lorsqu'on l'a représenté pour la première fois à Vienne. L'empereur Joseph II dit à Mozart :

— Votre opéra est sublime, mais ce n'est pas une pâture qui convienne aux dents de nos Viennois.

— Laissons-leur de temps de mâcher, Sire, répondit le maître immortel.

« Un mois après, *Don Juan* fut acclamé.

« Je doute fort que le public ait jamais les dents assez solides pour mâcher les œuvres tombées de la plume de Wagner depuis une vingtaine d'années.

« Rossini avait un véritable culte pour Mozart.

1. Cette phrase a été biffée par Offenbach.

— Maître, lui demandait-on un jour, que pensez-vous de Beethoven?

— C'est le premier de tous les musiciens.

— Et Mozart?

— C'est le seul.

« Je n'ose pas penser à la place que Rossini eût donnée à Wagner : celle sans doute que Wagner donne à Rossini.

« Auber faisait un jour des compliments à un musicien (que j'ai mes raisons pour ne pas nommer) et sur ses succès, et sur sa grandeur de facilité.

— Que voulez-vous? lui répondit le compositeur. Je suis forcé de payer comptant. Je n'ai pas le droit de tirer sur le public à trois mois de date.

« La jeune école affecte un grand dédain pour les compositeurs français, pour tous les maîtres chanteurs, les mélodistes de tous pays qui paient comptant leur popularité. C'est faire le procès de *Don Juan*, de *Freyschütz*, du *Pré-aux-Clercs*, de la *Juive*, de la *Dame Blanche*, de la *Muette*, des *Huguenots*, de *Guillaume Tell*, etc... C'est condamner les adorables symphonies de Haydn, de Mendelssohn, les fantaisies sublimes de Beethoven dans lesquelles la mélodie déborde.

« Il se peut, puisqu'on l'assure, que tous ces grands maîtres ne soient pas les « musiciens de l'avenir ».

« Toujours est-il que depuis plus de soixante ans ces éphémères sont debout, toujours acclamés, plus grands que jamais, grâce aux contrastes, grâce surtout à ce feu divin auquel Prométhée s'est brûlé les doigts et que l'on appelle tout simplement : le génie.

« Jacques Offenbach. »

Si Offenbach formule sur la musique de Wagner des réserves que l'on peut discuter, il exprime néanmoins des idées fort justes. Au surplus, nous avons

vu[1] à la suite de quelles circonstances le maître du drame lyrique et celui de l'opérette, d'abord très amis, étaient devenus ennemis. La guerre de 1870 avait rendu plus profond le fossé qui les séparait.

Par contre, dès 1855, Offenbach avait proclamé son admiration pour Berlioz. Quand l'Institut préféra en 1856 Clapisson à l'auteur de la *Symphonie fantastisque*, Offenbach écrivit dans l'*Artiste* : « On avait besoin d'un symphoniste, ce fut un danseur qui l'obtint. »

Une autre fois il revient à la charge en disant : « Hector Berlioz se console d'être repoussé à l'Académie en obtenant un immense succès avec son *Enfance du Christ*, trilogie sacrée dont il est à la fois le parolier et le musicien... Berlioz a conquis la sympathie de tout le public musical, dont une partie avait essayé jusqu'à ce jour de protester contre ce talent viril si élevé et si savant, mais qui avait un tort sérieux comme symphoniste, c'était d'être Français. »

Admirons cette belle pensée : la critique d'aujourd'hui ne s'exprimera pas autrement quand il s'agira cinquante ou soixante ans plus tard de faire entrer une œuvre du même Berlioz, les *Troyens*, dans le répertoire d'un de nos théâtres subventionnés. Des tendances d'un ordre aussi noble, une vue musicale aussi élevée, aussi pénétrante, honorent Offenbach. Ce fut un grand esprit, il voyait loin.

1. Pp. 86 et suiv.

*
* *

S'il faut résumer son œuvre, on peut dire qu'il a découvert un monde nouveau, une île inconnue, la terre du rire musical. La tâche n'était point aisée d'inventer une chanson aussi ensorcelante, tenant le milieu entre l'opéra-comique dont la grâce se fanait et la musique de café-concert dont la vulgarité dépassait la mesure. Il a peuplé ainsi le cerveau de ses contemporains de toute une série de créations qui sont des modèles d'esprit, de bonne humeur, d'ingénuité malicieuse. Il a donné la vie à de soi-disant marionnettes qui n'étaient en réalité que des êtres humains regardés par le petit bout de la lorgnette et dont il a quelque peu défiguré la forme afin que personne ne pût se reconnaître et se sentir blessé. Il a été l'historien musical de son temps, un Daumier qui aurait employé les notes de la gamme pour dessiner des silhouettes. Avec Hervé, qu'il ne faut jamais oublier, il a donné naissance à un genre, l'opérette, qui est française, parisienne, comme la valse est allemande, viennoise. Mais s'il fallait établir une démarcation entre ces deux musiciens gais, on pourrait affirmer qu'Hervé écrivit des opérettes pour s'amuser lui-même, alors qu'Offenbach se donna pour but d'amuser le public. Tous deux ont emporté dans leur tombe le secret de leur art. Un compositeur est venu après eux, qui a essayé de faire revivre la

verve de leur inspiration et de la rattacher au genre de l'opéra-comique, dont ils s'étaient tous deux éloignés : ce fut Charles Lecocq, dont il sera question, ainsi que d'Hervé, dans notre prochain volume qui sera consacré à ces autres maîtres de la musique légère.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES D'OFFENBACH

TITRES DES PIÈCES	DÉSIGNATION
Pascal et Chambord	Vaudev., 2 actes
L'Alcôve	Op. com., 1 a.
Pépito (dédié à Mme Emile Perrin)	Op. com., 1 a.
Oyayaïe	Anthropophagie mus., 1 a.
Entrez, Messieurs, Mesdames	Prologue d'ouverture.
Les Deux Aveugles (dédiés à la marquise de Las Marismas)	Boufonn. mus., 1 a.
La Nuit Blanche	Op. com., 1 a.
Arlequin barbier	Pantom., 4 tabl.
Pierrot clown	Pantom., 1 a.
Le Rêve d'une Nuit d'Eté	Opérette, 1 a.
Le Violoneux	id.
Polichinelle dans le monde	Pantom., 1 a.
Madame Papillon	Opérette, 1 a.
Paimpol et Périnette	id.
Ba-ta-Clan	Chinoiserie mus., 1 a.
Elodie ou le Forfait nocturne	Opérette, 1 a.
Le Postillon en gage	Opérette, 1 a.
Tromb-al-Cazar ou les Criminels dramatiques	Bouffonn. mus., 1 a.
La Rose de Saint-Flour	Opérette, 1 a.
Les Dragées de Baptême	A-propos, 1 a.
Le 66 (dédié à Mme Augustine Brohan)	Opérette, 1 a.
Le Savetier et le Financier	Op. bouffe, 1 a.
La Bonne d'Enfants	id.
Les Trois Baisers du Diable	Opérette, 1 a.
Croquefer ou le Dernier des Paladins	Op. bouffe, 1 a.
Dragonnette	id.
Vent du Soir ou l'Horrible Festin	id.
Une Demoiselle en Loterie	id.
Le Mariage aux Lanternes	Opérette, 1 a.
Les Deux Pêcheurs	id.
Bruschino	id.
Mesdames de la Halle	Musique de Rossini et Offenbach.
La Chatte métamorphosée en femme	Opérette bouffe, 1 a.
Orphée aux Enfers	Opérette 1 a.
Un Mari à la porte	Opéra bouffon, 2 a., 4 tabl.
	Opérette, 1 a.

AUTEURS DES LIVRETS	THÉATRES ET DATES DE LA CRÉATION
Anicet Bourgeois et Edouard Brisebarre.	Palais-Royal, 2 mars 1839.
De Forges et de Leuven.	Théâtre des Jeunes Elèves, avril 1847.
L. Battu et Jules Moinaux.	Variétés, 28 octobre 1853.
Jules Moinaux.	Folies-Nouvelles, 26 juin 1855.
Jules Méry et Jules Servières.	Bouffes-Paris., 5 juill. 1855.
Jules Moinaux.	» » »
Edouard Plouvier.	» » »
	» » »
Jackson.	» » 30 juil. »
Etienne Tréfeu.	» » »
Mestépès et Chevalet.	» » 31 août »
W. Busnach et Servières.	» » 19 sept. »
Jules Servières.	» » 3 oct. »
De Forges.	» » 29 oct. »
Ludovic Halévy.	» » » »
L. Battu et Hector Crémieux.	» » 19 janv. 1856.
Jules Adenis.	» » 9 févr. »
Dupeuty et Bourget.	» » 3 avril »
Michel Carré.	» » 12 juin »
Dupeuty et Bourget.	» » 14 juin »
De Forges et Laurencin.	» » 31 juill. »
Hector Crémieux.	» » 23 sept. »
Bercioux.	» » 14 oct. »
Mestépès.	» » 15 janv. 1857.
Jaime et Tréfeu.	» » 12 févr. »
Jaime et Mestépès.	Bouffes-Paris., 30 avril »
Ph. Gille.	» » 16 mai »
Jaime et Crémieux.	» » 27 juill. »
Michel Carré et Léon Battu.	» » 10 nov. »
Dupeuty et Bourget.	» » 13 nov. »
De Forges.	» » 28 déc. »
A. Lapointe.	» » 3 mars 1858
Scribe et Mélesville.	» » 19 avril »
Crémieux et L. Halévy.	» » 21 oct. »
Delacour et Morand.	» » 22 juin 1859

TITRES DES PIÈCES	DÉSIGNATION
Les Vivandières de la Grande Armée	Opérette, 1 a.
Geneviève de Brabant	Op. bouffon., 2 a.
Le Carnaval des Revues	Revue, 1 a.
Daphnis et Chloé	Opérette, 1 a.
La Symphonie	A-propos, 1 a.
Le Papillon	Ballet, 3 a.
La Chanson de Fortunio	Op. com., 1 a.
Les Musiciens de l'Orchestre	Opérette, 1 a.
Le Pont des Soupirs	Op. bouffe, 2 a.
M. Choufleuri restera chez lui le	Op. bouffe, 1 a.
Apothicaire et Perruquier	Opérette, 1 a.
Le Roman Comique	Op. bouffe, 3 a.
Barkouf	Op. com., 3 a.
M. et Mme Denis	Opérette, 1 a.
Le Voyage de MM. Dunanan père et fils	Opéra bouffon, 3 a.
Jacqueline	Opérette, 1 a.
Les Bavards, ou Bavard et Bavarde, (Ems, août 1862)	Op. bouffe, 2 a.
Le Brésilien	Vaudev. 1 a.
Liszchen et Fritschen (Ems, 1863)	Conversat. als., 1 a.
L'Amour chanteur	Opérette, 1 a.
Il Signor Fagotto	id.
Les Géorgiennes	Op. bouffe, 3 a.
La Belle Hélène	id.
Les Refrains des Bouffes	Opérette, 1 a.
Jeanne qui pleure et Jean qui rit	id.
Les Bergers	Op. com., 3 a.
La Vie Parisienne	Op. bouffe, 5 a.
Barbe-Bleue	Op. bouffe, 3 a.
La Grande-Duchesse de Gérolstein	Op. bouffe, 3 a,. 4 t.
Robinson Crusoé	Op. com., 3 a., 5 t.
Le Château à Toto	Op. bouffe, 3 a.
Le Fifre enchanté ou le Soldat magicien, (Ems, juillet 1864)	Op. bouffe, 1 a.
L'Ile de Tulipatan	Bouffonnerie, 1 a.
La Périchole	Op. bouffe, 3 a.
Vert-Vert	Op. com., 3 a.
La Diva (dédié à Hortense Schneider)	Op. bouffe, 3 a.
La Princesse de Trébizonde	Op. bouffe, 3 a.

AUTEURS DES LIVRETS	THÉATRES ET DATES DE LA CRÉATION
Jaime et de Forges.	Bouffes-Paris., 6 juill. 1859
Crémieux et Tréfeu.	» » 19 nov. »
Grangé, Gille et Halévy.	» » 4 fév. 1860
Clairville et Cordier.	» » 27 mars »
Grangé et Gille.	» » 7 avril »
Taglioni et Saint-Georges.	Opéra, 26 nov. 1860.
Crémieux et Halévy.	Bouffes-Paris. 5 janv. 1861.
Bourdois et de Forges (Hignard, Léo Delibes, Erlanger et Offenbach).	» » 25 janv. »
Crémieux et Halévy.	» » 23 mars »
De Saint-Rémy (Morny), Crémieux, Halévy et Lépine.	» » 14 sept. »
Elie Frébault.	» » 17 oct. »
Crémieux et Halévy.	» » 10 déc. »
Scribe et Boisseau.	Opéra-Com., 24 déc. »
Delaporte et Laurencin.	Bouffes-Paris., 11 janv. 1862.
Siraudin et Jules Moinaux.	Bouffes-Paris., 23 mars ».
Pol d'Arcy (Crémieux et Halévy) mus. d'Alf. Lange.	» » 14 oct. »
Nuitter.	» » 20 fév. 1863.
Meilhac et Halévy.	Palais-Royal, 9 mai. »
Boisselot.	Bouffes-Paris., 5 janv. 1864.
Nuitter et Lépine.	» » » »
Nuitter et Tréfeu.	» » 13 janv. »
J. Moinaux.	» » 16 mars »
Meilhac et Halévy.	Variétés, 17 déc. »
	Bouffes-Paris., 21 sept. 1865.
Nuitter et Tréfeu.	» » 3 nov. »
Crémieux et Ph. Gille.	» » 11 déc. »
Meilhac et Halévy.	» » 31 oct. 1866.
Meilhac et Halévy.	Variétés, 5 fév. 1867.
Meilhac et Halévy.	» 12 avril »
Cormon et Crémieux.	Opéra-Com., 23 nov. »
Meilhac et Halévy.	Palais-Royal, 6 mai 1868.
Nuitter et Tréfeu.	Bouffes-Paris., 30 sept. »
Chivot et Duru.	» » » »
Meilhac et Halévy.	Variétés, 6 oct. »
Meilhac et Nuitter.	Opéra-Com., 10 mars 1869
Meilhac et Halévy.	Bouffes-Paris., 22 mars »
Nuitter et Tréfeu.	Bouffes-Paris., 7 déc. »

TITRES DES PIÈCES	DÉSIGNATION
Les Brigands	Op. bouffe, 3 a.
La Romance de la Rose	Op. bouffe, 1 a.
Boule de Neige	Op. bouffe., 3 a.
Le Roi Carotte	Op. bouffe féerie, 4 a., 18 t.
Fantasio (dédié au docteur Hanslick)	Op. com., 3 a.
Les Braconniers	Op. bouffe, 3 a.
La Leçon de Chant	Opérette, 1 a.
La Permission de 10 heures	Op. com., 1 a.
La Jolie Parfumeuse	Opérette, 3 a.
Pomme d'Api	Opérette, 1 a.
Madame l'Archiduc	Op. bouffe, 3 a.
Orphée aux Enfers (remanié)	Op. féerique, 4 a., 12 t.
Bagatelle	Opérette, 1 a.
Les Hannetons	Rev. de print., 3 a., 5 t.
La Boulangère a des écus	Op. bouffe, 3 a.
Le Voyage dans la Lune	Opéra-féerie, 4 a.
La Créole	Op. com., 3 a.
Tarte à la Crème	Opérette, 1 a.
Pierrette et Jacquot	Opérette, 1 a.
La Boîte au Lait	Opérette, 4 a.
Le Docteur Ox	Op. bouffe, 3 a., 6 t.
La Foire Saint-Laurent	Op. bouffe, 3 a.
Madame Favart	Op. com., 3 a.
Maître Péronilla	Op. bouffe, 3 a.
La Marocaine	Op. com., 3 a.
La Fille du Tambour-Major	Op. com. 3 a., 4 t.
Belle Lurette	Op. bouffe, 3 a.
Les Contes d'Hoffmann	Op. fantast., 4 a.
Mamzelle Moucheron	Op. com., 1 a.

ŒUVRES JOUÉES

Coscoletto	Op. com., 2 a.
Friquette	Op. com., 1 a.
Le Corsaire noir	Op. com., 3 a.
Les Fées du Rhin	Ballet.
Fleurette	Opérette, 1 a.
Wittington et son Chat, joué au Châtelet sous le titre de le *Chat du Diable*, 19 octobre 1893	Féerie, 5 a.

AUTEURS DES LIVRETS	THÉATRES ET DATES DE LA CRÉATION
Meilhac et Halévy.	Variétés, 10 déc. 1869.
Tréfeu et Prével.	Bouffes-Paris., 11 déc. »
Nuitter et Tréfeu.	Bouffes-Paris, 14 déc. 1871.
Victorien Sardou.	Gaîté, 15 janv. 1872.
d'après A. de Musset.	Opéra-Com., 18 janv. »
Chivot et Duru.	Variétés, 29 janv. 1873
E. Bourget.	Folies-Marigny, 17 juin »
Mélesville et Carmouche.	Renaissance, 4 sept. »
Crémieux et Blum.	» » 29 nov. »
Halévy et Busnach.	» » 4 sept. »
Millaud et Halévy	» » 31 oct. »
Crémieux et Halévy.	Gaîté, 7 fév. 1874.
Crémieux et Blum.	Bouffes-Paris., 21 mai »
Grangé et Millaud.	» » 22 avril 1875.
Meilhac et Halévy.	Variétés, 19 oct. »
Vanloo, Leterrier et Mortier.	Gaîté, 26 nov. »
Millaud et Meilhac.	Bouffes-Paris., 3 nov. »
Millaud.	» » 14 déc. »
Jules Noriac et Gille.	» » 14 oct. 1876.
Grangé et Noriac.	» » 3 nov. »
Mortier et Gille (d'ap. Jules Verne).	Variétés, 26 janv. 1877.
Crémieux et Saint-Albin.	Folies-Dram., 10 fév. »
Chivot et Duru.	Folies-Dram., 28 déc. 1878.
Offenbach (Nuitter et Ferrier).	Bouffes-Paris., 13 mars »
Blum, Blau et Toché.	Bouffes-Paris., 13 janv. 1879.
Chivot et Duru.	Folies-Dram., 13 déc. »
Paul Ferrier et Halévy.	Renaissance, 30 oct. 1880.
J. Barbier.	Op.-Comique, 10 fév. 1881.
Leterrier et Vanloo.	Renaissance, 10 mai »

A L'ÉTRANGER

Nuitter et Tréfeu.	Ems, 1865.
De Forges.	Vienne, An der Wien.
Offenbach.	» » » 21 sept. 1872.
Nuitter et Tréfeu.	Vienne, Opéra, fév. »
J. von Kopp et Zell.	Vienne, Karl Theater, mars »
Nuitter et Tréfeu.	Londres, Alhambra, janv. 1875.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS CITÉS

N. B. — Les noms des personnages d'opérettes ou de pièces ne figurent pas dans cette table.

Sont en *italiques* les titres des œuvres, ainsi que des journaux ou des livres.

A

Achard, 26, 37.
Adam (Adolphe), 44, 47, 64, 245, 246.
Adenis (Jules), 57.
Adorable Bel-Boul (l'), 5.
Africaine (l'), 13.
Aimée (Mlle), 181, 205, 206.
Albrecht (Mlle), 132, 133.
Alcain (de), 40.
Alcain (Herminie de), 40, puis Mme Jacques Offenbach.
Alcain (Pépito de), 40.
Alcôve (l'), 44.
Alexander, 33, 34.
Alexandre, 189, 198, 224, 231.
Allgemeine Musik Zeitung, 89.
Alphonsine, 159.
Altaroche, 225.
Amour chanteur (l'), 114.
An der Wien (théâtre), 105, 112, 190,
Andol, 124.
Anneau du Niebelung (l'), 13, voir *Tétralogie*.
Année musicale (l'), 96.
Angèle (Mlle), 197.
Apothicaire et Perruquier, 107, 108, 194.
Arcy (Pol d'), 110.
Arlequin Barbier, 51.
Arnal, 157.
Artiste (l'), 89, 245, 249.
Ascher, 192.
Assemblée Nationale (l'), 246.
Auber, 58.
Aubryet (Xavier), 191, 233.
Auclair (Mlle), 105.
Augier (Emile), 123, 137.
Aumale (duc d'), 62.
Aymès, 48.

B

Bac (Daniel), 169, 193, 206, 212.
Bach (J.-S), 2, 31, 246.
Bache, 75, 80, 91, 93, 99, 101, 104, 110.
Bacquero, 200
Bade (Mlle), 220.
Bagatelle, 202.
Banès (Ant.), 214.
Baratte (Mlle), 94.
Barba, 44.
Barbe-Bleue, *passim*, et 139 à 143.
Barbier (Jules), 225, 226.
Barbot, 44.
Baréty (Mlle), 211.
Barkouf, 95, 96, 98, 157, 185.
Baron, 155, 178, 179, 181, 206, 212.
Barrière (Théodore), 36, 195.
Barucci (Julia), 137.
Ba-Ta-Clan, 56.
Battu (Léon , 48, 63, 66.
Battu (Mlle), 48.
Baudoin (Mlle), 93, 110.
Bavard et Bavarde, 110.
Bavards (les), 110, 111, 185.
Bazin (François), 65.
Beau (Juliette), 92.
Beaugé, 48.
Beaugrand (Emma), 94.
Beaumaine (Angèle), 212.
Becker (Mlle), 220.
Becker (Paul), 185.
Beethoven, 2, 23, 24, 31, 36, 240, 248.
Belhomme, 229.
Bélia (Mme), 98.
Bellanger (Marguerite), 138.
Belle Hélène (la), *passim*, et 116 à 132.
Belle Lurette, 221, 222, 223.
Belliard, 230.
Bérangère et Anatole, 5.
Bercioux, 60.
Bergers (les), 133, 135.
Berlioz (Hector , 96, 97, 249.
Berthelier, 51, 54, 56, 98, 99, 133, 135, 144, 160, 176, 193, 206.
Berthier, 94.
Bertrand, 176, 192, 204.
Bigame (le) *ou le Voyage de Noces*, 215.
Biographie universelle des Musiciens, 32.
Bismarck, 156.
Bizet, 66, 67.
Blanche Alfred), 51.
Blanchet (l'abbé), 95.
Blau (Alfred), 223.
Blavet (Emile), 191.
Blondelet, 181.
Blum (Ernest), 195, 202, 223.
Bodansky (Robert), 232.
Boïeldieu, 3, 95.
Boisse (Mlle), 110.
Boisseau, 95.
Boîte au Lait (la), 211.
Boisselot (Paul), 112, 113.
Bonelli (Mlle), 98, 173.
Bonhomme Jadis (le), 47.
Bonne d'Enfants (la), 60.
Bonnet, 81, 160, 174, 176, 194, 196.
Bonsoir, Voisin, 241.
Bouffar (Zulma), 114, 115, 133, 144, 148, 159, 177, 181, 189, 193, 208.
Boulanger, 245.
Boulangère a des écus (la), 204.
Boule-de-Neige, 98, 185.
Boulet, 187, 193.
Bourdois, 99.
Bourgeois (Anicet), 36.

Bourget, 58, 59, 67, 194.
Boussenot, 5.
Bouvet, 86.
Brach (Mlle), 94.
Braconniers (les), 190.
Brasseur, 117, 139, 144, 148, 159.
Brésilien (le), 117, 139.
Brigands (les), *passim*, et 175 à 181.
Brindejont (Mme), 42.
Brisebarre (Ed.), 37.
Brohant (Augustine), 254.
Brunswick (Arthur de), 241.
Bruschino, 68.
Busnach (W.), 195.
Bussine (Romain), 4.

C

Caliste, 194.
Cambridge (duc de), 40.
Cantate du Café, 2.
Cantin, 109.
Capitulation (Une), 90.
Capoul, 171.
Carmen, 67.
Carmouche, 194.
Carnaval des Animaux (le), 4.
Carnaval des Revues (le), 16, 84, 86, 87, 91.
Carré (Michel), 59, 63, 225, 226.
Carrosse du Saint-Sacrement (le), 162.
Carvalho, 226, 229.
Casimir, 98.
Castello (Mlle), 160, 196.
Cathelin (Ad.), 35.
Caux (marquis de), 137.
Cervantès (Michel), 110.
Chabrier (Emmanuel), 3, 4.
Chambre rouge (la), 149.
Chandelier (le), 47, 92.
Charpentier (Gustave), 39, 71.
Chabert (Mlle), 71, 79, 86, 92, 93.
Chanson de Fortunio (la), 45, 64, 92, 93, 99, 105, 108, 184, 222.
Charmeurs (les), 245.
Château à Toto (le), 159.
Chat du Diable (le), 201, 231.
Chatte blanche (la) 201.
Chatte métamorphosée en femme (la), 71.
Chaumont (Céline), 176, 230.
Chercheuse d'Esprit (la), 216.
Chérubini, 34.
Chevalet, 53.
Chilpéric, 24, 169.
Chilpéricole (la), 169.
Chivot et Duru, 13, 82, 160, 215, 217, 219.
Choufleuri restera chez lui... (*M.*) 102, 103, 105, 194.
Christian, 142, 168, 197, 208.
Cico (Mlle), 80, 86, 92, 158, 171, 197.
Cimarosa, 65, 244.
Claiaille, 92, 103.
Clapisson, 245.
Claremont, 62.
Claretie (Jules), 191.
Clary (Mlle), 220.
Claudia (Mlle), 203.
Clef de Métella (la), 146.
Clément, 135.
Cogniard, 126, 139, 176, 201.
Cohen (Mme), 37, 38.
Cologne, 32, 33.
Colombey, 211.
Commodore (the), 207; voir *Créole* (la).
Comte (Charles), 55, 106, 215.
Comte (Mme), 42.
Contes d'Hoffmann (les), 38,

100, 221, 222, 224 à 229, 244.
Cooper, 181, 207, 212, 224.
Corbière (de la), 36.
Cordier, 92.
Cormon, 157.
Corneille, 9.
Corsaire Noir (le), 17, 190, 192.
Coscoletto, 132.
Cossé-Brissac (duc de), 137.
Costé (Jules), 53.
Couder, 124, 142, 150, 155, 171.
Courbet, 134.
Courtois (Adèle), 138.
Création (la), 114.
Crémieux (Hector), 13, 57, 60, 73, 74, 77, 79, 85, 93, 99, 102, 108, 110, 133, 157, 195, 202, 213.
Créole (la), 204, 206; voir *Commodore* (the).
Croquefer ou le Dernier des Paladins, 60, 62.
Crosti, 158.
Cruch (Emma), voir Cora Pearl, 137.
Cuinet (M^lle), 208, 212.

D

Dachet (M^lle), 110.
Dailly, 212.
Dalayrac, 170.
Dalmont (M^lle), 54, 56, 59, 69.
Dame blanche (la), 248.
Dancourt, 241.
Dantan, 244.
Daphnis et Chloé, 92.
Darcier, 51.
Darcie (M^lle), 108, 110.
Darcourt (Juliette), 231.
Dartaud (M^lle), 5, 194, 195.
Daru, 137.
Daubray, 195, 196, 202, 203, 207, 211, 212, 215.
Daumier, 250.
Deauville, 106.
Débats (*Journal des*), 96, 98.
Decourcelle (Ad.), 233.
Défi de Phœbus et de Pan (le), 2.
Deforges, 60.
Delacour, 91.
Delaporte, 108.
Delaunay, 47, 92, 93.
Delibes (Léo), 99, 223.
Delmary, 132.
Delval (M^lle), 120.
Delvil, 110.
Demerssmann, 66.
Demoiselle en Loterie (la), 61.
Derudder, 51.
Desclauzas (M^me), 230.
Desfontaines, 169.
Désiré, 71, 80, 81, 86, 92, 93, 99, 101, 104, 105, 110, 112, 114, 133, 136, 174, 176.
Deslions (Anna), 137.
Desmont, 81, 108.
Detaille (Ed.), 233.
Deux Aveugles (les), 51, 52, 53, 54, 58, 62, 233, 241.
Deux Orphelines (les), 148.
Deux Pêcheurs (les), 67.
Déjazet (M^lle), 169.
Dictionnaire Larousse, 243.
Dictionnary of Music and Musicians (de Grove), 32.
Dictionnaire de Musique (Hugo Riemann), 32.
Directeur de Spectacles (le), 2.
Discours sur le style (le), 238.
Diva (la), 171, 172, 173.
Docteur Miracle (le), 66, 67.

Docteur Ox (le), 212.
Donizetti, 98.
Don Juan, 63, 247, 248.
Doucet (Camille), 137.
Dragées du Baptême (les), 59.
Dragonnette, 61, 62.
Dreyfus, 5.
Duchesse d'Albe (la), 45, 47.
Due Bruschini (I) *o il Figlio per azzardo*, 68, 69.
Dufranne, 135.
Dumas fils, 194.
Dumas père, 36, 47,
Dupeuty, 58, 59, 67.
Duplessis, 99.
Dupontavice, 160.
Dupuis (José), 21, 101, 121, 124, 126, 128, 139, 140, 142, 144, 150, 155, 178, 181, 193, 206, 212.
Duru (voir Chivot).
Duval (Aline), 142, 212.
Duvernoy, 80, 81, 86, 110, 114, 133.
Duvert, 157.

E

Eberscht (Juda), 33.
Edouard-Georges, 99, 112, 114, 176, 203.
Education manquée (Une), 4.
Effrontés (les), 123.
Elodie ou le Forfait nocturne, 57.
Emmanuel, 213.
Ems (théâtre), 110, 113, 114, 133, 160, 194.
Enfance du Christ (l'), 249.
Enjalbert (Mlle), 79.
Ennery (d'), 36.
Entrez, Messieurs, Mesdames, 51.
Erinnyes (les), 5.
Erlanger (Jules), 66, 99.
Escudier (Maurice), 37, 38.
Etoile (l'), 3.
Etretat, 106, 109.
Eyre (Jane), 196.
Ezpeleta (les frères), 137.

F

Falchiéri, 132, 194.
Fantasio, 189, 190.
Farago (Eug.), 232.
Fauré (Gabriel), 5.
Favorite (la), 167.
Fées du Rhin (les), 112, 114.
Fénelon, 238.
Ferrier (Paul), 214, 215, 217.
Festin de l'Araignée (le), 71.
Fétis, 32.
Fich-ton-Khan, 3.
Fifre enchanté (le), 160.
Figaro (le), 98, 104, 133, 138, 142, 161, 186, 223.
Fille de Mme Angot (la), 67, 241.
Fille du Régiment (la), 219.
Fille du Tambour-Major (la), 82, 217 à 220.
Fiocre (Mlle), 94.
Flahaut (comte de), 102.
Flers (Robert de), 161.
Fleurette, 192.
Flotow, 174.
Flûte Enchantée (la), 2.
Foë (Daniel de), 157.
Foire Saint-Laurent (la), 213.
Folies-Nouvelles (théâtre des), 49.
Folies-Dramatiques (les), 103.
Fonti (Mlle), 176, 196.
Foppa, 68.

Forge (de), 44, 91, 99, 112, 169.
Fould, 60, 61.
Foye (de), 44.
France Musicale (la), 39.
Frasey-Berthelier (Mme), 135.
Frébault (Elie), 107.
Freyschutz (le), 248.
Frileux (les), trio comique, 2.
Frimouskino, 214.
Friquette, 112.
Frise, 192.
Fugère, 202, 203, 207, 211.

G

Gabrielle de Vergy, 4.
Gailhard (Pedro), 171.
Galles (prince de), 156.
Gallet (Louis), 5.
Gallimard (Paul), 125.
Galli-Marié (Mme), 158, 190.
Garait (Mlle), 155.
Gardel, 231.
Gargouillada, 103.
Gascon (le), 195.
Gaulois (le), 165, 183, 191, 232.
Gauthier, 170.
Gazette de Francfort (la), 185.
Gazette des théâtres (la), 58.
Geistinger (Mlle), 192.
Gélabert (Mlle), 217.
Geneviève de Brabant, 83, 86, 158, 200, 234.
Geoffroy (Coralie), 79.
Géorgiennes (les), 115.
Géraldine (Mlle), 110, 114.
Gernier (Mlle), 79.
Gerpré, 132.
Gervais (Mlle), 108.
Gevaert, 65.
Ghinassi (Mlle), 220.
Gilbert (Mlle), 197.
Gille (Philippe), 61, 81, 86, 92, 133, 191, 211, 212.
Gil Pérès, 139, 144, 148, 159.
Girard (Mlle), 158, 171, 213, 215.
Glatigny (Albert de), 233.
Gluck, 237, 241, 246.
Gobin, 133.
Gontaut-Biron (de), 137.
Gounod (Ch.), 46, 65.
Gourdon (Aimé), 35, 132, 133, 229.
Grande-Duchesse de Gérolstein (la), *passim*, et 149 à 156.
Grangé (Eugène), 81, 86, 92, 203, 211.
Granier (Jeanne), 5, 26.
Grassot, 37.
Gravier, 189.
Grèce (roi de), 156.
Grégoire (Cécile et Esther), 212.
Grenier, 21, 101, 124, 128, 142, 150, 155, 156, 168, 193.
Grenouilles (chœur des), 2.
Gresset, 169.
Grétry, 198.
Grivot, 189, 197, 202, 208, 229.
Grivot (Mme), 196, 202, 203.
Grivot (Mlle), 194.
Gros-Jacques, 209.
Grove, 32.
Grignon, 44.
Guillaume Tell, 15, 69, 122, 175,48.
Guiraud (Ernest), 229.
Gunsbourg (Raoul), 134.
Guyon, 124, 213.
Guyot (Prosper), 56, 59, 80, 86, 99.

H

Habay, 202, 203, 208.
Hading (Mme Jane), 4, 224.
Haendel, 246.
Haine (la), 200.
Halévy (Léon), 132.
Halévy (Ludovic), *passim*.
Hamburger, 124, 143, 174, 208.
Hamilton (duc de), 137.
Hanapier, 137.
Hannetons (les), 203.
Hanslick (Dr), 258.
Haydn, 2, 33, 114, 248.
Haymé, 213.
Heilbronn (Marie), 193.
Heine (Henri), 238.
Héloïse et Abélard, 79.
Hermann, 217.
Hervé, 6, 14, 15, 16, 17, 23, 28, 30, 49, 103, 169, 242, 250.
Herz (salle), 38, 48, 63.
Hignard, 99.
Hittemans, 142.
Hittorf, 50.
Hoffmann, 186, 231.
Homère, 77.
Homerville, 202, 203, 207, 208, 211.
Honorine, 148.
Hortense (la reine), 102.
Hostein, 139.
Houssaye (Arsène), 45, 46, 162.
Huguenots (les), 31, 154, 237, 248.
Humberta (Mlle), 215, 220.
Humann (Mlle), 220.
Hyacinthe, 144, 148, 159.

I

Ile de Tulipatan (l'), 11, 160, 190.
Iliade (l'), 77.
Impératrice Eugénie, 156, 232.
Impresario (l'), 63 (voir aussi *Directeur de spectacles* (le).
Isis, 2.
Ismaël, 190.
Ismaïl-Pacha, 156.
Isaac (Adèle), 222, 229.

J

Jacotot, 44.
Jacqueline, 110.
Jaime, 60, 61, 85, 91.
Janin, 215.
Janin (Jules), 79.
Jauner, 226.
Jeanne qui pleure et Jean qui rit, 133.
Jean-Paul, 80, 108, 133.
Jérôme (prince), 58.
Jeunes-Artistes (théâtre des), 170.
Joie fait peur (la), 80.
Jolie Parfumeuse (la), 195, 196.
Jolly, 215, 217, 224, 230.
Jonas, 68, 201.
Joseph II, 247.
Journal illustré (le), 155, 173.
Judic (Anna), 26, 189, 202, 203, 207, 212.
Juive (la), 248.

K

Karl-Theater, 192, 232.

Karr (Alphonse), 106.
Khalil-Bey, 137.
Koning, 222.
Kopp, 124, 142, 150, 155, 181.
Kreisler, 38.

L

Labarre, 39.
Labiche, 36.
Lacaze, 50.
Lacombe, 174.
Laffeli, 51.
Lafontaine, 145.
La Fontaine, 38.
Lamare (Dr), 218.
Lange (Alf.), pseudonyme d'Offenbach, 51, 110, 208.
Lanjallais, 181.
Laplace, 51.
Lapointe (Armand), 70.
Larcena (Mlle), 48.
Las Marismas (marquise de), 254.
Lassailly (Emile), 73.
Lassouche, 144, 149, 159.
Laurencin, 60, 108.
Lauzanne, 157.
Lavigne (Mlle), 220.
Lazzarone (le), 132.
Leblanc (Léonide), 137, 220.
Leborne, 65.
Leclerc, 48.
Lecocq (Charles), 14, 19, 23, 66, 67, 236, 241, 251.
Lecomte, 168.
Leçon de chant (la), 194.
Lefranc, 160.
Lefrançois, 137.
Legrand (Berthe) 168, 220.
Leménil, 37.
Leménil (Mme), 37.
Lemercier (Mlle), 48.
Lenfant, 94.
Lenz (Mme), 40.
Léonce, 21, 57, 58, 71, 80, 86, 104, 110, 115, 133, 181, 193, 206, 208, 212.
Lepers, 217, 221.
L'Épine, 102, 114.
Leroy, 153.
Leterrier et Vanloo, 3, 207, 230.
Letessier (Caroline), 137.
Lettres à une autre Inconnue (les), 156.
Leuven (de), 44, 169, 241.
Lévy (Jacob), 33.
Limagne, 66.
Limonet, 160.
Lindheim, 118, 119.
Liszchen et Fritschen, 112, 113, 114.
Listrel (Mlle), 221.
Littolf, 79.
Livry (Emma), 80, 94.
Lockroy, 36.
Lohengrin, 247.
Londres, 37, 40, 62, 201.
Longus, 92.
Louise, 71.
Louis-Philippe, 39.
Lovato (Mlle), 132.
Lubomirsky (prince), 233.
Luco, 213, 217, 221.
Luigini (Pauline), 211.
Lulli, 2, 46.
Lussan, 54.
Lyon, 62, 66.
Lyon (Mlle), 196.

M

Macé (Mlle), Macé-Montrouge (Mme), 51, 57, 79, 80.
Madame Favart, 215.

Madame l'Archiduc, 95, 201, 202.
Mademoiselle de Scudéri, 231.
Maîtres-Chanteurs de Nuremberg (les), 25.
Maître de Chapelle (le), 3.
Maître de Montmartre (le), 232.
Maître Péronilla, 213, 215.
Mam'zelle Moucheron, 230, 231.
Mam'zelle Nitouche, 1.
Manchester (duchesse de), 156.
Mangeant (Sylvain), 64.
Mangin (Lucile), 138.
Maniquet, 66.
Marchand, 80, 104.
Marius (Mlle), 208.
Maréchal-Ferrant (le), 3.
Mareschal (Mlle), 59, 86.
Marette (Mlle), 231.
Mariage aux Lanternes (le), 5, 48, 62, 63, 70.
Mari à la porte (un), 91.
Marie-Amélie (reine), 61, 62.
Marié (Galli) voir Galli-Marié.
Marié (Irma), 114, 133.
Marié (Paola), 206, 211, 215, 217.
Marie-Madeleine, 5.
Marietta, 44.
Marimon (Mme), 98.
Mariquita (Mme), 51.
Marocaine (la), 217.
Martha, 174.
Martinet (André), 36, 44, 73, 107.
Mary-Albert (Mlle), 217.
Massenet, 4, 5, 135.
Massé (Victor), 65, 245.
Masset, 189.
Massin (Léontine), 137, 148.
Matz-Ferrare (Mlle), 197.
Maugé, 213, 217, 221.
Meersberg, 192.
Méhul, 98.
Meilhac (Henri), *passim*.
Meilhac et Halévy, *passim*.
Meillet (Mlle), 48.
Meister vom Montmartre (der), 232.
Melchissédec, 189, 190.
Mélesville, 65, 71, 194.
Mémoires de Mimi Bamboche (les), 120.
Mendelssohn, 248.
Mendès (Catulle), 3.
Ménestrel (le), 35.
Mérante, 80, 94.
Mérimée (Prosper), 156, 161, 162.
Méry (Jules), 51.
Méryète (Mlle), 203.
Mesdames de la Halle, 70.
Mestépès, 53, 60, 61.
Meyer (Arthur), 232, 233.
Meyerbeer, 15, 71, 94, 122, 237, 244.
Meyronnet, 198.
Miles gloriosus, 153.
Milher, 213, 217.
Millaud (Albert), 201, 206, 208.
Millaud (Edouard), 203.
Mily-Meyer (Mlle), 224, 230.
Mirès, 180.
Miroir (Blanche), 211, 231.
Miss Fauvette, 245.
Mitchell (Gaston), 40, 191.
Mitchell (Georges), 40.
Mitchell (John), 40.
Mitchell (Mme), 40.
Mitchell (Robert), 40.
Moinaux (Jules), 13, 48, 49, 51, 52, 108, 109, 115.
Moisset (Mlle), 171, 190.
Molière, 9.
Moltke (de), 156.
Monsieur et Madame Denis, 108.
Montaland (Céline), 148.

Montaubry, 158, 197, 215.
Monte-Carlo (Opéra de), 134.
Montrouge, 51, 99.
Morand, 91.
Morny (duc de), 102, 103, 104, 105, 106, 120, 156.
Mortier (Arnold), 207, 212.
Mouchy (duc de), 137.
Mousset (Mme), 42.
Mozart, 2, 23, 31, 63, 64, 86, 123, 147, 244, 247, 248.
Muette (la), 248.
Murat (prince), 137.
Murger, 47.
Musicien de l'Avenir (le), 80, 87.
Musiciens de l'Orchestre (les), 99.
Musik (die), 185.
Musset (Alfred de), 46, 92, 189.
Myriame et Daphné, 135.

N

Nadar, 233.
Nador (Michel), 232.
Napoléon III, 53, 80, 81, 102, 150, 156, 187.
Narishkine, 137.
Nargeot, 64.
Nathan, 98.
Négrier, 51.
Nemours (duc de), 62.
New-York, 200.
Nigra, 137.
Nordet (Mlle), 98.
Noriac (Jules), 160, 211.
Notes de Musique, 243.
Noussot, 169.
Nuit blanche, 51.
Nuitter (Charles), 13, 98, 110, 112, 114, 132, 133, 160, 169, 175, 183, 201, 214, 215.

O

Œil crevé (l'), 11.
Offenbach (Auguste), 42.
Offenbach (Berthe), 42, 106.
Offenbach en Amérique, 33, 200.
Offenbach (Mme Herminie), 106, 125; voir aussi Mlle de Alcain (Herminie).
Offenbach (Jacqueline), 42.
Offenbach (Jacques), *passim*.
Offenbach (Jules), 34.
Offenbach (Marie), 42.
Offenbach (Pépita), 42.
Offenbach (par Paul Becker), 185.
Oie du Caire (l'), 2.
Orfèvre de Tolède (l'), 231.
Orphée (Gluck), 237.
Orphée aux Enfers, *passim*, et 73 à 81, 137 à 138, 196 à 199.
Osmond (comte d'), 53.
Oswald, 215.
Ours et le Pacha (l'), 97.
Oyayaye ou la Reine des Iles, 49, 50.

P

Pacini, 85.
Paër, 3.
Pantins de Violette (les), 64.
Papillon (le), 92, 94, 95, 235.
Papillon (Mme), 54.
Paris-Murcie, 245.
Parques (les), trio, 2.
Pascal, 245.
Pascal et Chambord, 36.

Paurelle (Mlle), 148, 159.
Pearl (Cora), 137, 138.
Pelva, 133.
Pépito, 48, 57.
Périchole (la), *passim*, et 161 à 169.
Périer (Mlle), 174.
Pérignon, 151.
Permission de 10 heures (la), 194.
Pernon (Mme), 37.
Périnette, 54.
Perrault, 140, 141.
Perret (Mlle), 197, 202.
Perrin (Emile), 44, 95.
Perrin (Mme Emile), 254.
Peschard (Mme), 98, 203, 215.
Pescheur, 208.
Petit, 59.
Petit Duc (le), 9, 230, 236.
Petit Faust (le), 9, 17,
Petits Prodiges (les), 68.
Pfotzer (Mlle), 93, 101, 108.
Philadelphie, 200.
Philidor (Danican), 3.
Photographe (le), 144.
Pierrette et Jacquot, 211.
Pierrot Clown, 53.
Piétri, 137.
Pilati, 64.
Pitou (Eugène), 161.
Pixérécourt, 36.
Placet, 51.
Platée, 2.
Plaute, 153.
Pleine Eau (une), 53.
Plouvier (Ed.), 45, 47, 51.
Plunkett, 116, 143.
Poirson (Paul), 5.
Poise, 241, 245.
Polyteama (de Vienne), 232.
Pomme d'Api, 195, 230.
Ponchard, 35, 158.
Ponsard, 46.
Pont des Soupirs (le), 99, 100, 101, 102.
Portugal (roi de), 156.
Postillon en gage (le), 57.
Potel, 101, 104, 108, 110, 171, 190.
Pougin (Arthur), 243.
Pradeau, 51, 56, 57, 58, 59, 110, 112, 114, 115, 206, 212.
Pré-aux-Clercs (le), 248.
Presse (la), 110.
Préval, 174.
Prévost (l'abbé), 162.
Price (Mlles), 51.
Princesse de Trébizonde (la), 175, 176, 184, 185, 189, 230.
Priola (Mlle), 190.
Priston, 148.
Prusse (prince de), 156.
Pygmalion, 71.

R

Racine, 9.
Rameau, 2, 71.
Ramollot (colonel), 153.
Raymonde (Mlle), 174.
Refrains des Bouffes (les), 133.
Rencontre imprévue (la) *ou les Pèlerins de la Mecque*, 241.
Réval (Mlle), 221.
Rêve d'une Nuit d'Été (le), 53.
Revue des Deux-Mondes (la), 96.
Revue et Gazette musicales de Paris (la), 245.
Reyer (Ernest), 243.
Rézuche (Constance), 137.
Richelieu (duc de), 137.
Riemann (Hugo), 32.
Rillé (Laurent de), 107.
Rivero (Mlle), 220.
Robert-le-Diable, 13, 45.

Robinson Crusoé, 157, 158.
Roche, 44.
Rœder (Mlle Mila), 192.
Roger, 39, 192.
Roi Carotte (le), 186, 188, 189.
Rolla (Mlle), 208.
Roman de la Rose (le), 245.
Romance de la Rose (la), 17, 174, 175.
Roman Comique (le), 108.
Romulus, 47.
Rondo à cappriccio (Beethoven), 2.
Rose de Saint-Flour (la), 59.
Rose-Thé (Mlle), 220.
Rossini, 15, 48, 68, 69, 70, 94, 98, 237, 248.
Rouché (Jacques), 71.
Rouillé (Mme), 44.
Roussel (Albert), 71.
Rubel, 58.
Rubinstein (Ant.), 36.
Russie (empereur de), 156.

S

Sabots de la Marquise (les), 245.
Sagan (duc de), 137.
Saintine (X.-B), 97, 157.
Saint-Albin, 213.
Saint-Denis (marquis de), 137.
Saint-Georges (marquis de), 44, 65, 94, 132.
Saint-Rémy (de), 105.
Saint-Saëns (Camille), 4, 21, 22.
Saint-Urbain (Mlle), 115.
Saint-Victor (Paul de), 110.
Sainte-Foy, 48, 98, 158.
Salammbô, 244.
Salon Pitzelberger (le), 112.
Salvator Rosa, 176.
Samson et Dalila, 22.
Samuel (Fernand), 236.
Sarcey (Francisque), 155, 161, 173.
Sardou (Victorien), 186, 199.
Savetier et le Financier (le), 60.
Scarrou, 108.
Schaffner, 22.
Schneider (Henri), 156.
Schneider (Hortense), *passim*.
Scipion, 202, 211, 215, 231.
Scholl (Aurélien), 233.
Scribe, 36, 65, 71, 95, 97.
Scudo, 95, 96.
Séligmann (Hipp.), 34, 35.
Servières (Jules), 51, 53, 54.
Séveste (Mlle), 189.
Shahabaham, 97, 112.
Shakespeare, 238.
Siegfried, 25.
Siècle (le), 136.
Signor Fagotto (il), 114.
Sigurd, 244.
Silly (Mlle), 120, 121, 124, 137.
Simon (Mlle), 108.
Simon-Girard (Mlle), 217, 221.
Simon-Max, 217, 221.
Siraudin, 108.
Sirène (la), 58.
Soixante-six (le), 60.
Soldat magicien (le), voir *Fifre enchanté* (le).
Soll (Mlle), 208.
Sotto, 189.
Statue (la), 244.
Stern (J.), 231.
Stevens (Alfred), 233.
Strauss (Johann), 169.
Strauss (Richard), 185.
Suzanne (Mlle), 203.
Suède (roi de), 156.
Sylphide (la), 80.

Symphonie (la), 92.
Symphonie fantastique, 249.
Swoboda, 192.

T

Tacova, 101, 110.
Taglioni (Mlle), 94.
Tannhaeuser, 89, 247.
Taranne, 160.
Tarbé (Edmond), 165, 191.
Tarte à la Crème, 208.
Taskin, 229.
Tautin (Lise), 61, 71, 79, 86, 91, 101, 104, 105, 133, 211.
Tautin père, 80.
Tayau, 80.
Ténéo (Martial), 183.
Testament de M. de Crac (le), 236.
Tétralogie (la), 5.
Teyte (Mlle Maggie), 135.
Théâtre de Clara Gazul, 161.
Théo (Louise), 195, 196, 203, 211, 230.
Thérésa, 86.
Thérèse, 135.
Thierret (Mme), 98, 148, 160, 174, 176.
Thiers (Adolphe), 156.
Thiron, 101.
Toché (Raoul), 223.
Tostée (Mlle), 99, 101, 112, 133.
Tour d'Auvergne (Théâtre de la), 44.
Tour du Monde (le), 212.
Tournal (Mme), 42.
Tréfeu (Etienne), 13, 53, 60, 84, 98, 112, 114, 132, 133, 160, 174, 175, 183, 201.
Trésor à Mathurin (le), 48, 63.
Trial (Mlle), 171.
Triet, 81.
Tristan, 90.
Trois Baisers du Diable (les), 60.
Tromb-al-Cazar ou les Criminels dramatiques, 57, 58.
Troncin du Mersan, 137.
Trophine (Sainte), 141.
Troubetzkoï (prince), 137.
Trouvère (le), 13.
Troy, 196, 215.
Troyens (les), 249.

U

Ugalde (Mme), 112, 115.
Ugalde (Marguerite), 229.
Ulysse, 46.

V

Vacquerie, 137.
Valentino, 35.
Van Ghell (Mlle), 176, 207, 213.
Valtesse (Mlle), 174.
Valville (Bernard), 170.
Vanloo (voir Leterrier).
Varcollier, 137.
Varney, 105, 109.
Vaslin, 34.
Vaucochard et fils Ier, 3.
Vauthier, 224.
Vent du Soir ou l'Horrible Festin, 61.
Verlaine, 3.
Verne (Jules), 212.
Vernet (Mlle), 143.
Vernon (Mlle Noémi), 221.
Vert-Vert, 169.
Viardot (Pauline), 22.
Victor, 160, 174.

Victoria (reine), 40.
Vienne (Opéra de), 112, 114, 226.
Vie Parisienne (la), *passim*, et 143 à 149.
Vie Parisienne (journal la), 120, 121.
Villemessant (de), 52, 106, 191.
Violoneux (le), 53, 54, 80.
Viotti, 3.
Vivandières de la Grande-Armée (les), 91.
Vizentini (Albert), 207.
Voitures versées (les), 3.
Voyage dans la Lune (le), 19, 204, 207.
Voyage de M. Dunanan père et fils (le), 108, 109.

W

Wagner, (Richard), 5, 23, 25, 64, 81, 86, 90, 124, 245, 246, 247, 248.
Walewski (comte), 243.
Walkyrie (la), 5.
Walter, 12.
Warot, 98.
Watteau, 134, 136.
Weimar, 22.
Weisheimer, 90, 91.
Wertheimber (M^lle), 5.
Wilfrid, 57.
Wittington et son Chat, 201, 231.
Wladimir (grand-duc), 156.
Wolff (Albert), 33, 42, 191, 221.
Worms, 159.

Z

Zamara (Alf.), 231.
Zampa, 191, 192.
Zwerenz, 231.

TABLE DES GRAVURES

Pages.

Portrait de Jacques Offenbach II
Désiré dans *Orphée aux Enfers* (rôle de Jupiter). 80
Hortense Schneider dans la *Belle Hélène* (rôle d'Hélène). . . 124
Offenbach (dessin de Gustave Doré) 160
Hortense Schneider en 1875 205
Manuscrit inédit d'Offenbach 218
Caricature d'Offenbach (lithographie d'Henri Mailly) 232

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

L'OPÉRETTE

CE QU'A ÉTÉ, CE QUE DOIT ÊTRE L'OPÉRETTE

Pages

Le rire musical. — Les classiques. — Les modernes. — Emmanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Massenet. — La musique de l'opérette doit être gaie, le livret doit être simple et bouffon. — La fantaisie et le sentiment. — Un bon livret est indispensable. — La parodie dans la musique. — Les effets comiques viennent rarement de l'instrumentation. — L'invention mélodique. — L'opérette s'est transformée en pièce à spectacle au moment où le musicien a senti diminuer son inspiration. — Elle est devenue sérieuse après la guerre et s'est rapprochée de l'opéra-comique. — Les interprètes d'autrefois étaient des comédiens et aussi des chanteurs. — Aujourd'hui... — L'opérette moderne retourne au genre opéra-comique. — L'orchestration. — Le chef d'orchestre. — Les causes de la décadence 1

CHAPITRE II

OFFENBACH

LES DÉBUTS

La jeunesse d'Offenbach. — Offenbach à Paris. — A l'orchestre de l'Opéra-Comique ; le violoncelliste. — Son

Pages.

mariage. — Offenbach chef d'orchestre à la Comédie-Française. — *Pépito*. — Le théâtre des Bouffes-Parisiens. — Offenbach directeur. — Les *Deux Aveugles*. — Le *Violoneux*. — Les Bouffes du passage Choiseul. — Les opérettes en un acte : *Ba-ta-Clan*, *Tromb-al-Cazar*, la *Rose de Saint-Flour*. — Les démêlés d'Offenbach avec l'autorité au sujet de la limitation des personnages de *Croquefer ou le Dernier des Paladins* aboutissent à la suppression du règlement ; l'opérette agrandit son cadre. — Le *Mariage aux Lanternes*. — Un concours d'opérettes : le *Docteur Miracle*, de Bizet et celui de Charles Lecocq. — *Mesdames de la Halle*. — *Orphée aux Enfers*. — *Orphée* et la critique. — *Geneviève de Brabant*. — Offenbach et son ennemi Wagner. — La *Chanson de Fortunio*. — Le *Papillon* à l'Opéra. — *Barkouf* à l'Opéra-Comique. — Le *Pont des Soupirs*. — *Monsieur Choufleuri* et le duc de Morny. — Offenbach dans l'intimité. — Les *Bavards*. — *Lischen et Fritzchen*. — Offenbach abandonne la direction des Bouffes. 30

CHAPITRE III

L'APOGÉE DE LA MUSIQUE BOUFFE

Meilhac et Halévy. — Les répétitions de la *Belle-Hélène* aux Variétés. — Le succès de l'œuvre. — Les *Bergers* aux Bouffes. — Cora Pearl dans la reprise d'*Orphée aux Enfers*. — *Barbe-Bleue* aux Variétés. — La *Vie Parisienne* au Palais-Royal. — La *Grande Duchesse* aux Variétés. — Le succès de ces deux pièces pendant l'Exposition de 1867. — *Robinson Crusoé* à l'Opéra-Comique. — L'*Ile de Tulipatan* aux Bouffes. — La *Perichole*. — *Vent-Vert* à l'Opéra-Comique. — La *Diva* aux Bouffes. — La *Romance de la Rose*. — La *Princesse de Trébizonde*. — Les *Brigands* . . 116

CHAPITRE IV

L'OPÉRETTE CHERCHE A AGRANDIR SON CADRE

Les *Contes d'Hoffmann* et la fin de la carrière du compositeur. — Offenbach grand ami de la France. — L'opérette et la guerre. — Le *Roi Carotte*. — Le *Corsaire Noir* à Vienne. — Offenbach directeur de la Gaîté. — *Pomme d'Api*.

Pages.

— La *Jolie Parfumeuse* à la Renaissance. — Magnifique reprise d'*Orphée aux Enfers* à la Gaîté. — La *Haine*, de V. Sardou. — Offenbach abandonne sa direction. — *Madame l'Archiduc* aux Bouffes. — *La Boulangère a des écus* aux Variétés. — Le *Voyage dans la Lune* à la Gaîté. — Offenbach en Amérique — *Madame Favart* aux Folies-Dramatiques. — La *Fille du Tambour-Major*. — La mort d'Offenbach — Les œuvres posthumes. — *Belle Lurette*. — Les *Contes d'Hoffmann* à l'Opéra-Comique. — L'homme. — Le musicien et sa technique. — Offenbach critique. — Conclusion 182

Catalogue des œuvres d'Offenbach 253

Index alphabétique des noms cités. 261

Table des gravures. 275

Table des matières. 277

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

BINDING SECT. FEB 26 1970

ML
410
041S3
1923

Schneider, Louis
Les maîtres de l'opérette française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 03 01 02 01 020 6